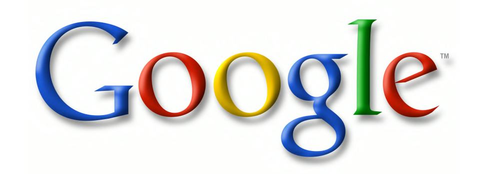
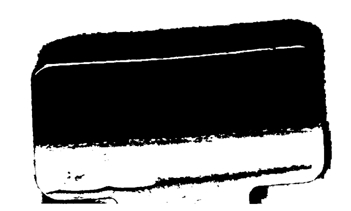
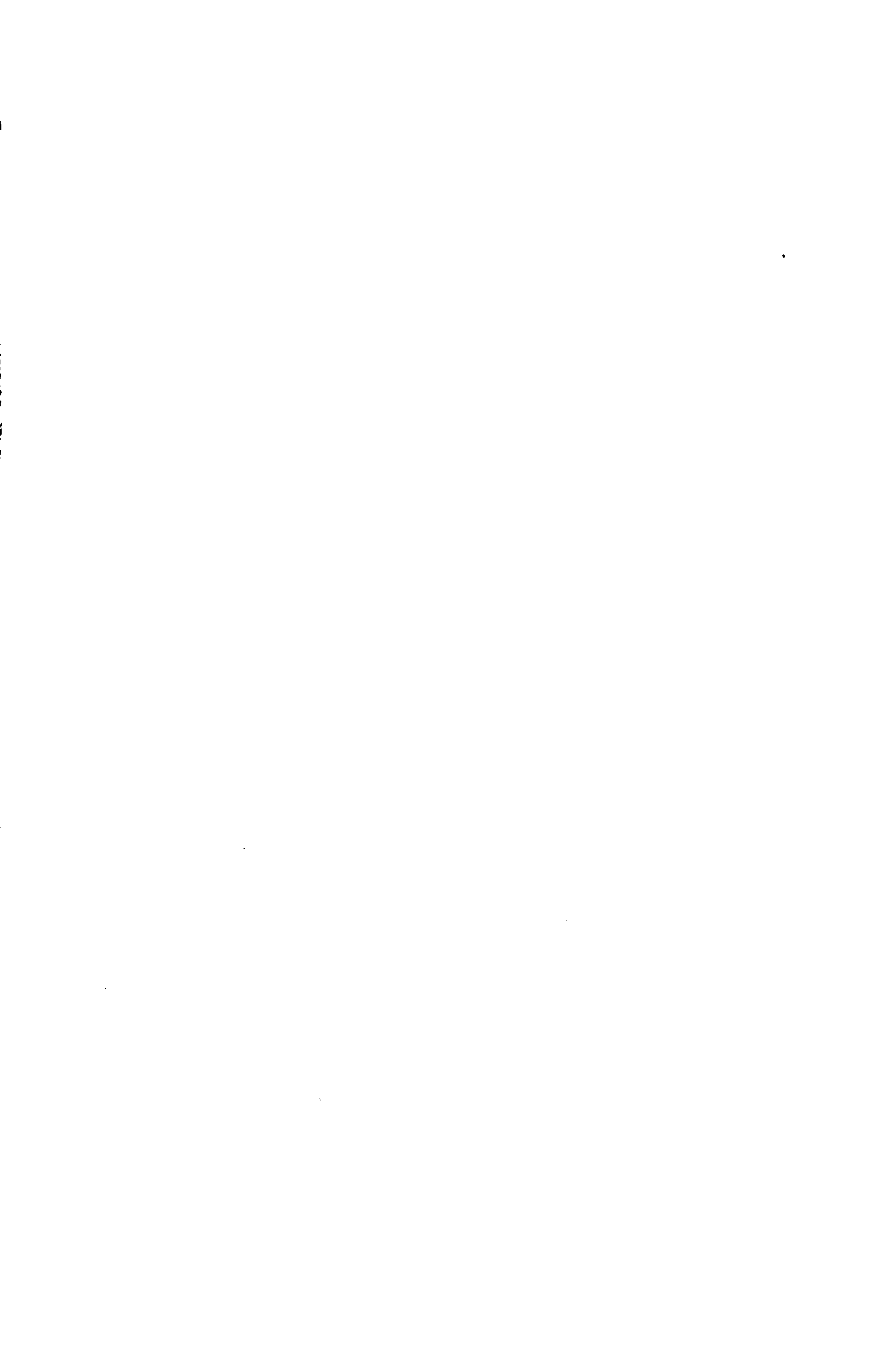










KLEINE

GALERIESTUDIEN

VON

DR. THEODOR FRIMMEL.

I. BAND.

EINLEITUNG, DIE GRÄFLICH SCHÖNBORN'SCHE GALERIE AUF SCHLOSS WEISSENSTEIN BEI POMMERSFELDEN, GEMÄLDESAMMLUNGEN IN BAMBERG, DIE GALERIE ZU WIESBADEN, DIE GRÄFLICH NOSTITZ'SCHE GALERIE IN PRAG, GALERIEN IN PEST, WIE DIE ALTEN GEMÄLDE WANDERN.

BAMBERG.
C. C. BUCHNER VERLAG.
1892.

Vorwort.

Die Gesichtspunkte, von denen bei der Herausgabe der kleinen Galeriestudien ausgegangen wurde, sind teils von der Verlagshandlung, teils von mir angedeutet worden, als das erste Heft erschien. Näher zu bestimmen habe ich heute nur die Stelle von den Litteraturangaben und ihre Vollständigkeit. Fast ausnahmslos ist im vorliegenden Buch nur dann Vollständigkeit der Litteraturnachweise angestrebt, wenn ich nach meiner Beurteilung voraussehen durfte, dass z. B. ein Meistername den Lesern wenig geläufig sei oder dass die berührten speziellen Verhältnisse eines Werkes von einem allbekannten grossen Meister nicht sofort aus den landläufigen Nachschlagebüchern aufgeklärt würden. Bei der alleinigen Nennung von Namen wie Tizian, Raphael, Correggio, Rembrandt u. s. w. wäre es für die Zwecke meines Buches ganz unpassend gewesen, die ganze grosse Litteratur auch nur in knappster Form zusammenzustellen. Für Raphael allein wäre da ein kleines Buch statt einer Anmerkung nötig gewesen, dessen Ausdehnung man ungefähr beurteilen kann, wenn man die bibliographische Arbeit über Raphael von Eugène Müntz zur Hand nimmt. Das erwähnte Buch: »les historiens et les critiques de Raphael« (Paris 1883) hat 158 Seiten; und was ist seit 1883 nicht alles dazu-

gekommen, was dort nachgetragen werden müsste! Hier war also grosse Enthaltsamkeit geboten. Dagegen habe ich mich bemüht, bei den neuen Folgerungen, die in den vorliegenden Studien gezogen wurden, durch genaue Litteraturnachweise eine Ueberprüfung derselben in allen Fällen vollkommen leicht zu gestalten. Wahrheitsliebe und Ehrlichkeit gehen mir über alles, so unpraktisch diese Art des Denkens auch sein mag. Sie ist aber die einzig wissenschaftliche. Nur von diesem Ausgangspunkt kommen Publikationen zu stande, die den Tag überdauern. Wer sich schont und deckt, auch wenn die Sache der Wissenschaft darunter leidet, ist niemals ein rechter Gelehrter gewesen. Nur bei mutiger Kritik der eigenen Gedanken bringt es einer, Fleiss und Begabung vorausgesetzt, zur »Methode«, das ist zum zweckmässigen Gebrauch der Hilfsmittel und zu jener Erkenntnis der Fehlerquellen, welche dazu nötig ist, ein Fach in nutzbringender Weise zu bebauen.

Danach wird es auch begreiflich erscheinen, wenn ich manches nur als Vermutung hinstellte, was viele Autoren ohne Bedenken als gesicherte Annahmen ausgegeben hätten, und wenn ich eigene Irrtümer offen eingestand. Es ist noch so vieles im Gähren innerhalb des grossen Organismus der neueren Kunstgeschichte, insbesondere aber der Bilderkritik, dass vielfach über Vermutungen ehrlicher Weise nicht hinausgegangen werden kann. Ist es aber vielleicht in der klassischen Archäologie besser bestellt, oder in anderen Wissenszweigen, die der neueren Kunstgeschichte verwandt sind?

Was die Bilderkritik betrifft, so thut es vor allem not, die physikalische Untersuchung und Beurteilung der Gemälde auf sichere Grundlagen zu stellen, wonach erst die Stilkritik wirksam auftreten kann. Ohne vor-

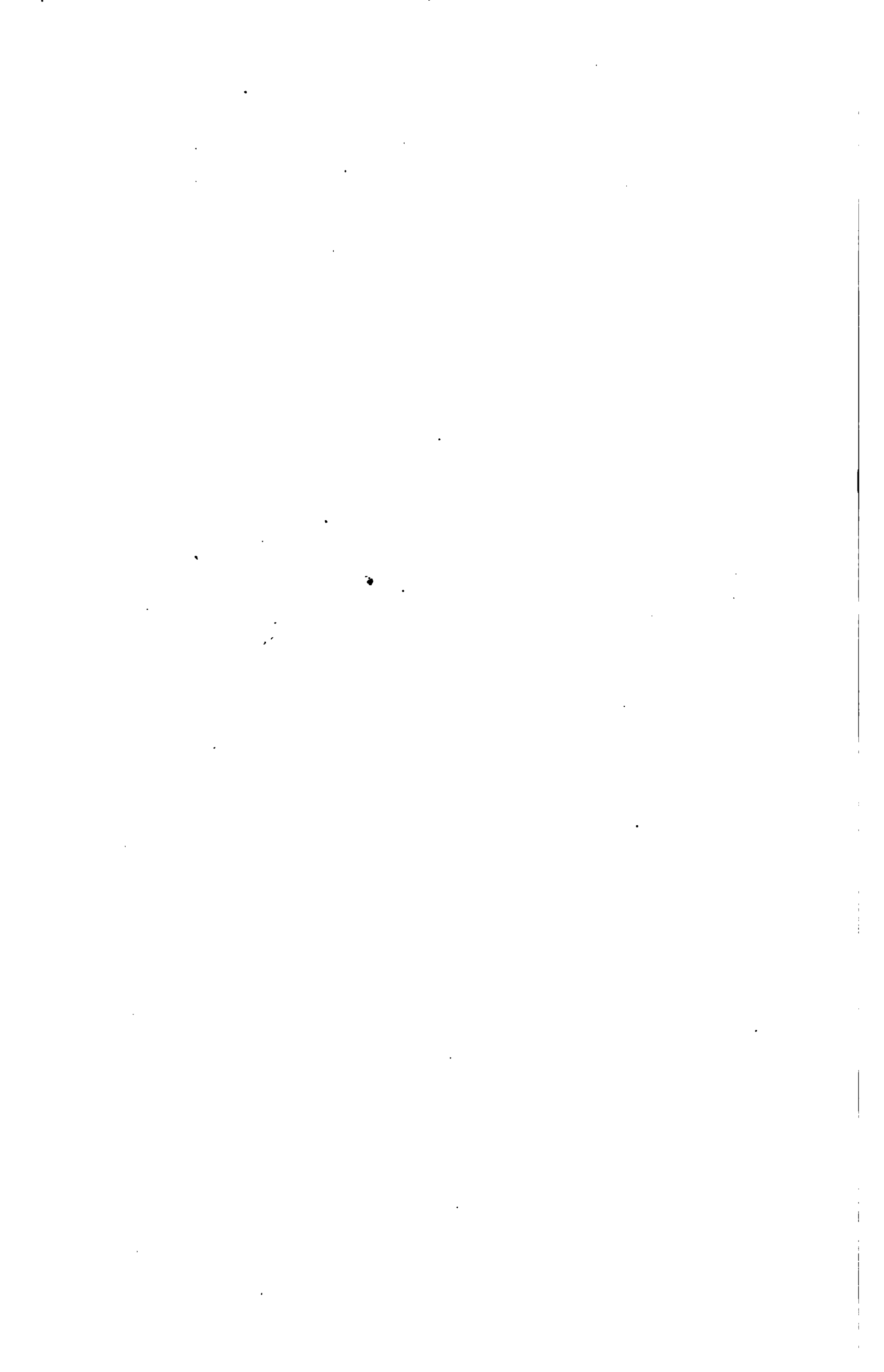
hergegangene physikalische Untersuchung hängt die Stilkritik, die bei allen Gemäldestudien eine so wichtige Rolle spielt, gänzlich in der Luft.

Ich will hoffen, dass manches Wort, das in diesem Buche vorkommt, bedeutsame Gedankenreihen, welche das Fach fördern, bei vielen Lesern frei machen wird. Kurz, ich erwarte, dass Zeit und Mühe nicht vergeblich geopfert sind.

Auf die Mannigfaltigkeit der Bedingungen beim Studium vieler Galerien wie für die Abbildung einzelner Gemälde wurde vor einem Jahre von mir hingewiesen. Ich füge hinzu, dass auch die Facsimilierung der Künstlerinschriften unter derselben Mannigfaltigkeit der Bedingungen leidet. Es ist eben nicht alles zu erreichen, was wünschenswert erscheint.

Wien, im November 1891.

Dr. Theodor Frimmel.



KLEINE
GALERIESTUDIEN

VON

DR. THEODOR FRIMMEL.

I. LIEFERUNG.

DIE GRÄFLICH SCHÖNBORN'SCHE GALERIE ZU POMMERSFELDEN, GEMÄLDESAMMLUNGEN IN BAMBERG, DIE GALERIE ZU WIESBADEN, DIE GRÄFLICH NOSTITZ'SCHE GALERIE IN PRAG.

BAMBERG
C. C. BUCHNERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG.
GEBR. BUCHNER, KGL. BAYER. HOFBUCHHÄNDLER.
1891.



Druck der kgl. Universitätsdruckerei von H. Stürtz in Würzburg.

Dem Gebrauch folgend, begleite ich das Erscheinen meiner Arbeit mit einigen Worten. In Kürze soll angedeutet werden, dass die „kleinen Galeriestudien“ einige Lücken in unserer Kenntnis von mehreren Galerien Österreichs und Deutschlands ausfüllen helfen sollen. Dabei konnte auch die Geschichte der Malerei in mancher Beziehung gefördert werden. Eigentliche Belehrung in akademischem Sinn wollen meine Studien aber nicht geben, obwohl es dem Autor lieb wäre, wenn neben den feinsinnigen Galeriebesuchern und den angehenden Bildersammlern auch junge Kunstgelehrte sich durch die vorliegenden Blätter zu erhöhter Aufmerksamkeit beim Studium alter Gemälde wollten anregen lassen.

In der Behandlung des Materials ist ungleich mehr Gewicht auf die stilkritische Prüfung der Bilder gelegt, als darauf, die Galerien von Nummer zu Nummer abzugehen und alles beizubringen, was sich über die betreffenden Sammlungen nur irgend aus der Litteratur auspressen lässt. Die erschöpfende Bearbeitung einer Galerie wird immer nur Sache grosser Kataloge sein. Ohne der Oberflächlichkeit im mindesten das Wort reden zu wollen, weise ich also von vornherein jeden Vorwurf der Unvollständigkeit zurück. Ich will nur nach Kräften mithelfen etliche unzweifelhafte Lücken in unserem Wissen von alten Bildern auszufüllen. Sollte mir irgendwo die Aufgabe zu Teil werden, einen kritischen Katalog für eine Galerie zu verfassen, dann könnte man versichert sein, dass ich die Arbeit von seiten der Vollständigkeit viel genauer nehmen würde als hier. Unendlich verschieden sind die äusserlichen und inneren Bedingungen, die das wissenschaft-

liche Studium in jeder Galerie findet. Alle Zufälligkeiten, die vom Reisen einmal unzertrennlich sind, spielen mit herein. Die subjektiven Grenzen der Kennerschaft sind überdies an einem Ort gar nicht, an dem andern gelegentlich bei jedem zweiten Bilde fühlbar. Eine völlige Gleichmässigkeit bei derlei Studien, wie sie hier veröffentlicht werden, wird kaum irgend jemand erreichen können. Wer da schulmeistert, erbringt damit nur den Beweis, dass er selbst nur wenige Galerien kennt, dass er von der ungeheueren Ausdehnung des Denkmälervorrats keinen rechten Begriff hat und dass er geneigt ist, alles mit dem bequemen akademischen Maassstab zu messen, der eben nicht für alles taugt.

Ebenso mannigfach wie die Bedingungen für's Studium der Bilder in den verschiedenen Sammlungen sind auch die für's Zustandekommen der Abbildungen. Bezüglich der Abbildungen aus der Sammlung Buchner und aus der städtischen Galerie zu Bamberg habe ich hier besonders den Herren Verlegern und dem Magistrat der Stadt Bamberg für ihr freundliches Entgegenkommen zu danken.

Den Gebrauch der kleinen Galeriestudien betreffend, von denen hiermit das erste Heft an die Öffentlichkeit tritt, merke ich an, dass am Ende jedes Kapitels eine Zusammenstellung der besprochenen Nummern nach der Zahlenfolge gegeben wurde, um die Benützung der Hefte vor den Bildern einigermassen zu erleichtern. Eine noch bequemere Übersicht soll nach Abschluss jedes Bandes durch ein Register vermittelt werden.

Für alle Studien gilt gemeinschaftlich, dass die Ausdrücke: rechts und links vom Beschauer aus genommen sind.

Wien im November 1890.

Dr. Theodor Frimmel.

Einleitung.

Hält mir jemand ein altes Bild für ein Ding, dem die Gegenwart gerade noch den Gnadengehalt auszahlt, um sich nicht pietätlos zu erzeigen, weis er es nicht als geschichtliche Urkunde zu schätzen, hat er nie den Reiz der, vom Alter verklärten Färbung empfunden, dann blättere er hier weiter, versuche sein Heil anderwärts, er lese, was er will, nur nicht diese Einleitung. Denn diese setzt voraus, dass dem Leser ein alter Kunstgegenstand, insbesondere ein alt und gut Gemälde zur Herzenssache geworden ist.

Seien wir aber im Umgang mit alten Bildern nicht allzu gefühlvoll. Es giebt der Klippen genug, die uns hier gefährlich werden, der Enttäuschungen genug, die unseren Gefühlen einen jähen Absturz bereiten könnten. Sogleich die „vom Alter verklärte Färbung". Trügt sie trotz ihrer unbestreitbaren Reize nicht allzu oft? Ist es nicht in vielen Fällen nur Schmutz oder doch eine fremde Uebermalung, die den geheimnisvollen Anschein des Alters hervorbringen? Wir können das gar nicht leugnen und wollen deshalb unsere Begeisterung für die Patina der Malerei mit der grössten Vorsicht paaren. Wissen wir doch, dass jenes Gerede vom „Galerieton" nicht selten auf Wahrheit beruht und dass bei Hunderten von Bildern die angestaunte goldige Färbung nicht so sehr im Gemälde, als im Firnis steckt, dem man ein gelblich-bräunliches Pigment, einen „warmen" Ton absichtlich beigemengt hat, oder der ohne weiteres Zuthun im Lauf der Jahre gelb-

lich geworden ist. Oft ist er auch so trüb geworden, dass er ein sicheres Urteil über das darunter liegende Bild nicht zulässt. Pettenkofer wird in solchen Fällen zu helfen verstehen.

Ein sauber gehaltenes, gesundes altes Bild, sogar wenn es aus dem Trecento stammt, ist meist gar frisch in der Färbung, so frisch, dass es dem grossen Publikum gar nicht recht imponiren will mit seinem Alter. Die seither ziemlich unerreichte Sorgsamkeit der Mache im späten Mittelalter und zu Beginn der Neuzeit, gelegentlich auch noch im siebzehnten, seltener im achtzehnten Jahrhundert hat eben die alten Tafeln gegen äussere Einflüsse überaus widerstandsfähig gemacht. Dann wieder umgekehrt: man kann auf ein neues Bild recht viel trüben Firnis und ungezählte Schmutzflecke auftragen. Es sieht aus, als sei die Tafel jahrhundertelang nicht gereinigt worden. Wie leicht meint Einer, es müsse hinter dem alten Schmutz auch ein altes Bild stecken. Dabei giebt es oft Leute, die gerade kein Interesse daran haben, einen solchen Wahn bei anderen zu verscheuchen. Seien wir also vorsichtig. Die altersgraue Färbung allein macht nicht das Alter, noch weniger den Kunstwert. Man schrecke nicht davor zurück, ein altes Bild reinigen zu lassen, da eine leichte Waschung von kundiger Hand mit destilliertem Wasser und feiner Watte oder je nach der Technik mit milden Terpentinmitteln gewöhnlich nur zum Nutzen gereichen kann. Ein Bild kann ganz frisch und reinlich aussehen und dennoch alt, echt, schön und bedeutend sein. Dass dabei immer das Schreiende der noch halbweichen Farbe, wie wir sie auf modernen Bildern sehen, längst verschwunden ist, und dass bei sorgsam gemalten Bildern die Zeit auch ohne Zuhilfenahme eines Galerietones den Zusammenklang der Farben meist harmonischer macht, ist neben dem Gesagten ebenfalls eine anerkannte Beobachtung. Ein feiner Geschmack wird jener harmonischen Tönung des Alters stets ihren Reiz abgewinnen.

Oben verlangte ich von meinem Leser, er müsse ein altes Bild auch als geschichtliche Urkunde zu schätzen wissen. Was

erzählt uns aber auch alles so eine gemalte Urkunde; was sieht man nicht alles auf alten Bildern. Tausend Vorgänge verschiedenster Art haben sie uns überliefert, von denkwürdigen Gefechtscenen und Schlachten bis herunter zu den unbedeutendsten Begebenheiten des Boudoirs, der Küche, des Marktes, der Weide. Berühmte und unberühmte Persönlichkeiten sind in ihrer äusseren Erscheinung im Kostüm ihrer Zeit festgehalten. Wir sehen z. B. den grossen Rubens an der Seite seiner zweiten Gemahlin durch den Garten seines Hauses in Antwerpen wandeln, wir sehen uns durch Mantegna's Wandgemälde an den Mantuanischen Hof versetzt, durch Botticelli's Anbetung der Könige unter die Mediceer, durch die bunten Bilder der Gentile Bellini, Vittore Carpaccio und Giovanni Mansueti in das glänzende Venedig ihrer Tage; gar nicht zu sprechen von den Sittenbildern der Holländer und Flandrer, worin gelegentlich in Farben mehr erzählt wird, als mit Worten anständiger Weise sich erzählen lässt. Endlich giebt sich uns die Richtung all' dieser Darstellungen, ob heilig oder profan, ob mit Vorliebe mythologisch oder genreartig, allegorisch oder geschichtlich einen Spiegel in die Hand, aus welchem uns die ganze Denkweise einer bestimmten Zeit und Nation gar deutlich entgegenblickt. Das scheint also für den, der Bilder aufmerksam und gern betrachtet, eine reine Freude zu sein. Nun wird diese aber auch hier gar leicht getrübt. Es sind so viele falsche Bilder im Umlauf, oder die Zahlen und Namen, die auf echten Bildern stehen, sind falsch. Welch' ein Abgrund von Täuschungen! Wer schützt uns vor gröblichem Irrtum, vor folgenschweren Fehlschlüssen? Sicher lässt sich auf diese Fragen nur das antworten, es gäbe hier einen allgemeinen sicheren Schutz überhaupt nicht. Immerhin bleibt der Trost, dass uns eine Reihe von Erfahrungen Vieles durchschauen lehrt, was den Neuling täuscht. Sind wir einmal über das Oberflächlichste hinaus und über den Firnis und dessen Verfärbungen im klaren, so weis das Auge wohl auch die Oberfläche der Farbenschichte selbst zu prüfen. Ja noch

tiefer dringt es bald. Denn, hier ist ein Stückchen alter Farbe abgesprungen, wodurch der etwa weisse Malgrund oder der rote Bolusgrund sichtbar wird oder gar das Brett oder die Leinwand. Dort sehen wir eine Schichte aufsitzen, die in ihrem fremden Ton, in der fremden Pinselführung und Struktur sich als Übermalung erweist. Dort sehen wir allerlei Sprünge und Risse, deren jeder bestimmte Rückschlüsse erlaubt. Das, was „Craquelure“ (gewöhnlich „Craque“) genannt wird und was dem „Craquelé“ an Gläsern und in Glasuren entspricht, ist oft von grosser Bedeutung. Durch jahrzehntelanges Einwirken der gewöhnlichen Temperaturschwankungen, durch das langsame Austrocknen der Farben durch kleine Erschütterungen entstanden und durch die älteren Malweisen bedingt, kann die alte Craquelure — was hier sehr beruhigend wirkt — heute noch kaum in täuschender Weise nachgeahmt werden. Die Farben und Bindemittel unseres Jahrhunderts machen eben zunächst keinen und später andere Risschen und Sprünge, als sie die früher gebräuchlichen Techniken entstehen liessen. Aber, o Schreck, es giebt auch alte Bilder, die so gut wie gar keine Craquelure erkennen lassen. Und, wie sieht denn überhaupt eine alte Craquelure aus? Hier wird es schwer, zu antworten, will man nicht eine ganze Abhandlung schreiben. Indes lassen sich gewisse allgemeine Erscheinungen betonen. So wird die Struktur des Malgrundes fast immer die Form der Craquelure beeinflussen, die sich entweder nach den Bindungen der Leinwand oder nach der Faserung des Holzes richtet. Ein quer gehobeltes Brett allerdings oder alte Tafeln, die schon ursprünglich mit Leinwand überzogen worden, machen auffallende Ausnahmen. Wir finden uns wohl am leichtesten zurecht, wenn wir einige bestimmte Bilder auf die Craquelure hin betrachten. Hoch interessant ist hier das Studium an der, von Hauser's Hand restaurierten Holbein'schen Madonna im Darmstädter Schloss, die nebstbei bemerkt zu dem Höchsten gehört, was wir an Denkmälern vergangener Zeiten besitzen. Die Craquelure folgt der Faserung des weichen

Brettes. Die von oben nach unten verlaufenden Längszüge sind besonders deutlich auf der Seite der Frauen. Gitterförmige Figuren findet man an vielen Stellen des Bildes. Ein anderes berühmtes Bild, die liebliche Madonna im Grünen von Raphael, ist nicht nur durch den hohen Kunstwert, sondern auch durch seine Craquelure bedeutend. Sie soll uns ein weiteres Beispiel abgeben. Der Ästhetiker kann freilich kaum genug die Augen zudrücken um all' die garstigen Sprünge nicht zu sehen, die ihm ja seinen ersten Gesamteindruck vergällen, wir aber wissen, dass man in der Beurteilung von Echtheit und Alter eines Bildes einen Gesamteindruck nur aus der kritischen Beurteilung aller Einzelheiten bis auf die kleinsten herunter, uns aufbauen dürfen, sollen wir nicht von alten und jungen Bildern genarrt werden. Die Madonna im Grünen ist für ein italienisches Bild vom Anfang des 16. Jahrhunderts sehr gut erhalten. Die vorhandenen Übermalungen gehen wenigstens nicht über ganze grosse Strecken hinweg. Die alten Sprünge und Risschen liegen an den meisten Stellen zum bequemsten Studium zu Tage. Sie folgen auch hier im allgemeinen der Längsfaserung des Pappelholzbrettes, das die Unterlage dieses herrlichen Kunstwerkes bildet. Gesicht, Hals und die rechte Schulter der Maria sehen wie von oben nach unten gestreift aus; auch an vielen anderen Stellen kommen die Züge von oben nach unten deutlich zum Ausdruck. An anderen hat aber die zähe, schier unzerreissliche Farbe, mit der noch um 1500 in Italien die Tafelbilder meist untermalt wurden, die Risschen in den darüberliegenden Schichten wesentlich beeinflusst. Ging die Richtung der Pinselzüge, mit denen die zähe Untermalung aufgetragen wurde, quer über's Bild, wie etwa oben in der Luft auf unserem Gemälde, so erscheinen in den oberen Schichten (die ja meist erst aufgesetzt wurden, nachdem die Untermalung schon trocken war) die Risse auch querhin am meisten ausgesprochen. Es sieht dort die Craquelure aus wie ein feines Gitter mit stärkeren Querstäben. An der Schulter des Johannesknaben hat die runde Pinsel-

führung der Untermalung die darüberliegenden Risschen ebenfalls merklich beeinflusst, wenn hier nicht etwa ein Ast im Holze mit im Spiel ist[1]). Noch andere Bedingung fand die Craquelure für ihre Entwickelung in der Gewandung auf unserem Bilde, deren nachträgliche Veränderung an der Oberfläche für italienische Tafeln aus der angegebenen Zeit geradezu typisch ist.

Lehrreich ist es auch, an dem Beispiel der Madonna im Grünen den Unterschied des alten ursprünglichen Darübermalens von späteren Übermalungen an der Hand der Craquelure zu studieren. Der Kreuzstab, z. B. den die Kinder halten, ist ursprünglich über verschiedenartige, verschieden farbige Felder hingemalt. Er ist also auch in seinen Rissen durch die unteren Schichten mit ihren Bergen und Thälern beeinflusst und zeigt an verschiedenen Stellen verschiedene Craquelure, die sich aber stets innerhalb der bescheidenen Formen einer alten Sprungbildung bewegt. Alle späteren Übermalungen aber geraten immer an irgend einer Stelle mehr oder weniger in Konflikt mit der alten Oberfläche. So sehen wir's unten am Deltamuskel der rechten Schulter, am Halse, an der Brust des Johannes, so am linken Händchen des Christusknaben, so an vielen anderen kleineren oder grösseren Stellen, etwa gar am grünen Rasenhügel rechts im Mittelgrunde. Dort giebt es etliche garstige, unglaublich geistlose jüngere Pinselstriche, die es einem ziemlich klar machen, dass beim Restaurieren viele Anwendung von Farbe in den meisten Fällen vom Übel ist, wie denn überhaupt das moderne Wiederherstellen von Gemälden mit jener künstlerischen Darstellung auf der Fläche, die man Malen nennt, gar wenig gemeinsames hat.

Verweilen wir aber noch ein wenig beim Studium der Craquelure, die nicht immer so einfach und leicht begreiflich in ihrer Entstehung ist, wie in den bisher angedeuteten Fällen.

---

[1]) Der engmaschige Rost an der Rückseite erschwert ein genaues Studium der Struktur im Brett, wenigstens bei der gegenwärtigen Aufstellung des Bildes.

Gar mannigfache Abweichungen von dem gewohnten Anblick bietet ein neues Beispiel, das Allerheiligenbild Dürer's, bekanntlich eine besterhaltene Perle der Belvederegalerie. Nur an den Stellen mit dünnem Farbenauftrag, wie überall dort, wo das Saftgrün ohne aufgesetzte Lichter auftritt, thut die Struktur des Holzes ihre gewohnte Wirkung und bringt eine bekannte Gitterfigur in der Farbe hervor; sonst giebt es dort je nach der Dicke der Schicht und nach der Richtung der Pinselstriche alle möglichen Abstufungen zu beobachten, von der glatten unzerrissenen emailartigen Oberfläche bis zu allen netzartigen Figuren, wie sie sich auf Bildern mit weissem Grund zu entwickeln pflegen. Wo auf das Grün zähe, helle, gelbliche Lichter hingesetzt sind, wurde die Sprungbildung gehemmt, sollten die hellgrünen Lichter nicht allzuklein gewesen sein, um dem Zuge der darunter liegenden Farbe zu widerstehen. Ganz besondere Opposition gegen die gewöhnliche Sprungbildung machten hier, wie sonst die lazurblauen Stellen, der Ultramarin. Seine Risschen nähern sich im dicken Auftrag am meisten sternförmigen Figuren, die also vom gewöhnlichen Gitter, das sich nach der Holzfaserung richtet, ganz unabhängig sind. Dass verschiedene Farben unter Umständen sehr verschiedene Sprünge bilden, sieht man an unserem grossen, bunten, figurenreichen Bilde aller Orten. Dem Neuling mag es darob wohl vor den Augen flimmern. Hier kann er sich einigermassen damit weiterhelfen, dass er an die grosse Sorgfalt denkt, die Dürer an das Bild gewendet hat[1]).

[1]) Das Allerheiligenbild Dürer's bezeichnet unter den erhaltenen grossen Gemälden des Nürnbergers etwa den Gipfelpunkt der Sorgfalt, obwohl er es kaum ebenso fleissig durchgebildet haben dürfte, wie das (seither verbrannte) Mariaehimmelfahrtsbild. Von der Mühe, die er sich mit diesem gegeben, schreibt er ja selbst im August 1509 an Jacob Hellern (Vergl. Campe's „Reliquien von Albrecht Dürer“ S. 48, Thausing: Dürer's Briefe, S. 35, Thausing: Dürer, II. Aufl. 2 Bd. S. 12). Im Gegensatz zu den vielen Studienzeichnungen für das Himmelfahrtsbild hat sich an Vorstudien zum Allerheiligenbild gar wenig vorgefunden. Die Ausführung dieses letzteren Bildes geschah wohl viel rascher. Denn Dürer hatte das „Kleiblen“ satt und schrieb schon 1509 an Jac. Heller davon, dass ihn niemand vermögen soll, „ain Taffel mit so viel Arbeit mehr zu machen“ (Campe a. a. O.) wie das Himmelfahrtsbild.

Die untersten Farbenschichten waren offenbar schon jedesmal vollkommen trocken und nahe bis auf ihr kleinstes geschrumpft, bevor die nächsten Lagen aufgetragen werden. Ist ja doch die farbenprächtige Tafel gewiss grösstenteils in Tempera gemalt, wobei ein Arbeiten nass in nass, wie es bei der Öltechnik angewendet wird, von vornherein gar nicht denkbar war.

Einige Beispiele der Sprungbildung auf Tafelgemälden hätten wir also betrachtet. Stösse gegen eine Leinwand werden oft zu Figuren der Craquelure führen, die im allgemeinen mit dem Netz der Kreuzspinne verwandt erscheinen. Eine gar schöne konzentrische Craquelure möge sich unser Leser gelegentlich auf dem einen Blumenstück des Van Thielen im Belvedere aufsuchen, das im grünen Kabinet als No. 12 hängt, sowie auf manchem Bilde, das er vielleicht selbst zu Hause an der Wand hat. Ganz andere Sprünge und Risse entwickeln sich wieder auf Metallgrund, auf Stein. Die Risse in modernen Bildern, beispielsweise in vielen von H. Bürkel, in einigen von Defregger, kommen von unseren Trockenmitteln und können eigentlich nicht als legitime Craquelure gelten. Auf besonders solid gemalten halb modernen Bildern fängt übrigens schon jetzt eine gute Craquelure sich zu bilden an; so zeigen mehrere treffliche Bilder des W. Kobell z. B., die nun gerade hundert Jahre alt sind, schon Ansätze von echter guter Craquelure. Keine Möglichkeit übrigens, hier auf alles einzelne einzugehen. Wer viel gesehen hat, leitet sich wohl aus der Beschaffenheit der Craquelure ein bestimmtes Urteil über die Echtheit eines Bildes ab. Dabei gebraucht er aber gewiss die Vorsicht, thatsächlich die ganze Fläche des Bildes zu prüfen, sonst schiebt er ein gutes Bild bei Seite, weil es an irgend welchen Stellen, die er zufälligerweise gerade ansieht, jüngere Malerei erkennen lässt. Ausgedehnte Übermalungen sind ja gar häufig, und „formatisierte“ Bilder giebt es genug. Das Gemälde war z. B. zu klein, um in der Galerie das erwünschte Gegenstück zu einem verwandten grösseren Genossen zu bilden. Man mass wie viel ihm zur neuen Würde noch fehlte, stückelte das

Brett, die Leinwand an, malte einige Fingerbreiten, wohl auch Handbreiten dazu, einen breiten Vordergrund, hohen Himmel, etliche Architekturen und Bäume, und das Gegenstück war *fertig*. In manchen Fällen wollte man auch ein gänzlich verdorbenes Randstück eines Gemäldes in der Weise ersetzen, dass das Neue dem ursprünglichen Alten so ähnlich als möglich war. Dieses Ergänzen und das Formatisieren der Bilder wurde in älteren Galerien häufiger geübt, als es das bilderfreundliche Publikum gewöhnlich denkt. In unserer Wiener akademischen Galerie hängt ein kleiner formatisierter R. Brackenburg. Ein Stilleben von Gerrit Dov in der Dresdener Galerie (No. 1708) hat angestückelte Ränder. Der kleine Herri Bles im Belvedere (neue No. 692), eine Landschaft mit dem Gang nach Emaus, ist nach allen Seiten hin vergrössert. Nur das Täfelchen in der Mitte also kommt für Studien über den alten Meister in Betracht. Kranach's des älteren Sünderin vor Christo in der Münchener Pinakothek hat links und oben ein breites Stück angesetzt. Der kleine Derich Born des jüngeren Holbein in derselben Galerie war ursprünglich offenbar kreisrund. In der Harrach'schen Galerie in Wien ist das interessante Bild des „Meisters der weiblichen Halbfiguren", das drei musizierende Mädchen darstellt, nach allen vier Seiten hin angestückelt. Vielleicht der interessanteste Fall ist aber der verwickelte mit einem Rubens in Dresden. Aus dem herausgesägten Fragment eines grossen Bildes, das gegenwärtig in der Brüsseler Galerie zu finden ist, hat man ehemals durch breite Anstückelung beiderseits ein neues selbständiges grosses Bild („eine Alte mit einem Kohlenbecken") gemacht. Dieses so zusammengerichtete Werk kam im vorigen Jahrhundert in die Dresdener Galerie. Dem verstümmelten grossen Bilde war eine fremde Figur in's Feld gesetzt worden. Die verdächtige Beschaffenheit dieser Zuthat hat Henri Hymans' aufmerksames Auge schon vor längerer Zeit bemerkt. Völlige Klarheit aber haben in diesen elenden Schwindel erst in neuester Zeit die vereinigten Bemühungen von M. Rooses in

Antwerpen und C. Woermann in Dresden gebracht, worüber man in Lützow's Kunstchronik (XXIV, 355) und in den „Études Rubeniennes“ von Rooses (Brüssel, Hayez 1890) nachlesen kann. Gegen diesen Fall erscheint jenes Formatisieren noch ganz unschuldig, das in all' jenen privaten Galerien geübt wurde, in denen die Bilder gleich Tapeten die Wand vollständig bedecken.

Auch die Beachtung der Holzart und der Leinwand, auf denen die Bilder sitzen, führt oft zu Schlüssen, die man bei der Prüfung der gemalten Urkunde auf ihre Echtheit ganz gut verwerten kann. Die Niederländer wendeten fast zu allen Zeiten mit Vorliebe Eichenholz an, wogegen die älteren Italiener meist auf Pappelholz malten; Kranach malte auf Linde oder Rotbuche; in den Alpenländern wurde viel Nadelholz benützt u. s. w. Zwingende Schlüsse ergeben sich daraus freilich nicht, ganz abgesehen davon, dass die mikroskopische Untersuchung und die Bestimmung seltener Holzarten sehr mühsam ist und dass man auch beim Nehmen der kleinen Holzprobe gar nicht misstrauisch genug sein kann. Denn, sieht man an der Rückseite des Bildes ein Brettchen oder dergleichen, so darf man noch nicht sicher sein, dass auf dieses Brettchen das Bild auch wirklich gemalt ist. Vor einiger Zeit begegnete mir's mehrmals, dass die Art der Craquelure und die Rückseite nicht miteinander stimmen wollten. Der „Craque“ mit seinen konzentrischen Motiven deutete auf eine straff gespannte Stofffläche als Malgrund und nicht auf Holz oder Pappendeckel, wie man dergleichen rückwärts fand. Bei sorgsamem Nachsehen zeigte sich's denn wirklich, dass das Bild auf Pergament oder Leinwand gemalt und erst hinterher auf anderen Grund befestigt war. Man kennt solche Stückchen schon lange, wie ich aus einem Inventar des 17. Jahrhunderts entnehme, wo es von einem Bilde heisst: „Scheint auf Holz gemalen ... ist aber nur ein Pröt dahinter [1]).“ Auch

[1]) Aus dem handschriftlichen Innsbrucker Inventar von 1663 in der Wiener Hofbibliothek (Cod. Ms. No. 8014).

kommen Einschachtelungen des alten dünnen Brettchens in ein neueres dickes in den verschiedensten Arten vor, so dass Täuschungen leicht mit unterlaufen können.

Das thäte nun alles noch nicht viel, wenn nur die Namen, die auf all' den vielen Bildern stehen — links unten, rechts unten, wo immer — oder, die ihnen nach der Überlieferung auch nach Laune gegeben werden, nicht gar so häufig erstunken und erlogen wären. Stand da, um von einem solchen Fall zu reden, auf einem schönen Frauenbrustbild der Pester Landesgalerie, auf einem guten alten holländischen Bilde, der Name Rembrandt. Er hat manchen getäuscht, bis man das Bild reinigte. Man sah den berühmten Namen schwinden, um dafür die deutlichen Spuren des Monogrammes von Paul Morelse zu entdecken [1]. Ein dunkler Ehrenmann hatte dieses ausgekratzt und an anderer Stelle frisch und frech seinen Rembrandt hingeschrieben. In der Czerningalerie, einer der schönsten Privatsammlungen, die ich kenne, sieht man einen sogenannten Hobbema, der an versteckter Stelle die echte Signatur des Cornelis Decker, eines Zeitgenossen von Jac. van Ruisdael aufweist: „C. D. 1669" (No. 179). In Donaueschingen wird als „Gillis de Hondecouter" ein wahrhaft bedeutendes Thierstück mit allerlei Geflügel gezeigt. Das Monogramm, das auf diesen Künstler weisen soll, ist falsch; die rohen Pinselstriche der Buchstaben gehen schamlos über die alte Craquelure hinweg. Der Fälscher war übrigens hier sehr unwissend, indem er zunächst nicht erkannte, dass er aller Wahrscheinlichkeit nach ein gutes Bild des berühmten Snyders vor sich hatte, und indem er weiters nicht bedachte, dass der berühmte Geflügelmaler M e l c h i o r und nicht Gillis oder Gysbert de Hondecouter hiess [2]. Im Theatergebäude zu Koblenz hängt eine kleine interessant und geistreich gemalte Kreuzigung von

---

[1]) Vergl. Pulsky und Tschudi's Publikation der Pester Galerie.

[2]) Aus Woltmann's Katalog ist der Irrtum in die kunstgeschichtliche Litteratur übergegangen.

1528 unter dem Namen des Lucas van Leyden. Wer sich mit dem Studium alter Bilder ernstlich abgegeben hat, kann aber hier nicht im Zweifel sein, dass er in diesem, auf Lindenholz gemalten Bildchen einen guten Albrecht Altdorfer vor sich hat, der in dieselbe Zeit gehört, wie die neuerworbene Kreuzabnahme der Berliner Galerie und wie ein Bildchen im gotischen Hause zu Wörlitz, von dem wir gelegentlich noch sprechen wollen. Ein Vanitasbild mit einem nackten Mädchen und dem Tod im Vorrat des Belvedere ist dagegen kein Altdorfer, sondern ein Baldung Grien, als welchen ich ihn an der Komposition ebenso wie an der Formengebung schon vor etlichen Jahren erkannt habe[1]).

Ein sogenannter Jakob v. Ruisdael in Mannheim ist so sicher ein Cornelis Vroom, als derlei Dinge überhaupt sicher sein können, wenn man ein sicheres Bild zur Vergleichung fast Strich für Strich im Kopfe hat. Ein Meister „Unbekannt“ der Liechtensteingalerie, auch als „A. Cuyp?“ angesprochen (No. 323, ein Schlachtfeld), ist sicher ein Bild des G. Blecker. Der sogenannte Roelant Savery im Rudolfinum zu Prag ist ein Bild aus der Zeit und Richtung des Joh. Jac. Hartmann. Die Bezeichnung mit Savery's Namen ist einfach falsch. Die Kunsthalle zu Karlsruhe verzeichnet als ein Werk des H. M. Sorgh, No. 254, eine verhältnismässig junge Fälschung, die ursprünglich hätte einen Adr. Brouwer vortäuschen sollen. Der malende Gauner, dem man das Bildchen zu verdanken hat, setzte Brouwer's Monogramm auf den Hockstuhl hin, um arglose Gemüter damit gefangen zu nehmen. No. 255 in derselben Galerie ist gleichfalls nicht von H. M. Sorgh, sondern von J. Toorenvliet. Ich weis nicht mehr unter welchem unrichtigen Namen zwei interessante Bildchen im Wessenberg'schen Hause zu Konstanz

---

[1]) Vergl. hiezu meine Beiträge zu einer Ikonographie des Todes in den Mitteilungen der k. k. Centralkommission. Auch Harck in den Jahrbüchern der preuss. Kunstsammlungen 1890. Engerth's Belvederewerk bringt eine Heliogravure nach diesem Bilde.

gehen. Doch ist No. 123 nach einem sicheren Bilde des Guilliam de Herp in der gräflich Harrach'schen Galerie zu Wien notwendigerweise auf diesen Meister zu beziehen und No. 32, eine etwas süssliche kleine Landschaft, ist, wenn auch ganz klein, aber sehr leserlich mit dem Namen jenes jüngsten Jan v. d. Meer bezeichnet, von dem das Dresdener Kabinet eine oder mehrere signierte Zeichnungen besitzt [1]). Unter den Raphaels, Lionardos, Dürers, Holbeins, die überall zu Hauf verzeichnet stehen, hat die neuere Kritik furchtbar aufgeräumt. Und so könnte man die Beispiele zu einer langen Reihe zusammentragen. Aus den „kleinen Galeriestudien" wird man noch viele ähnliche Fälle kennen lernen.

Es mag aber meinen Lesern auch nach den wenigen gebotenen Proben klar geworden sein, dass ich nicht Unrecht hatte, von vielen Klippen zu sprechen, an denen man mit seiner reinen Bilderfreude gar leicht scheitern kann. Mit der Empfindung, mit der Intuition, wie viele wollen, oder gar mit ästhetischem Wonnegewäsch wird hier nichts gethan. Wer den alten Bildern sich ernstlich nähern will, muss viele Erfahrungen gesammelt haben, muss viel Künstlergeschichte lesen und vor allem sein Gedächtnis auf Formen und Farben ganz besonders einüben; in den historischen Hilfswissenschaften muss er sich umthuen, um nicht etwa bei einer gotischen Jahreszahl oder einer gekürzten Inschrift in böse Verlegenheit zu geraten.

Auch Inschriften gehören zu den Bildern, und ihre Lesung und Deutung lässt sich ebensowenig empfinden als der Name irgend eines Meisters, den der Empfindende nie hat aussprechen hören. Der Namen von Malern giebt es aber viele, viele. Seit Jahrhunderten sassen allerwärts gar viele Künstler, die ihr lebelang fleissig gemalt haben. Nimmt man alles zusammen, so geht's in die Tausende. Und fast von jedem hat

---

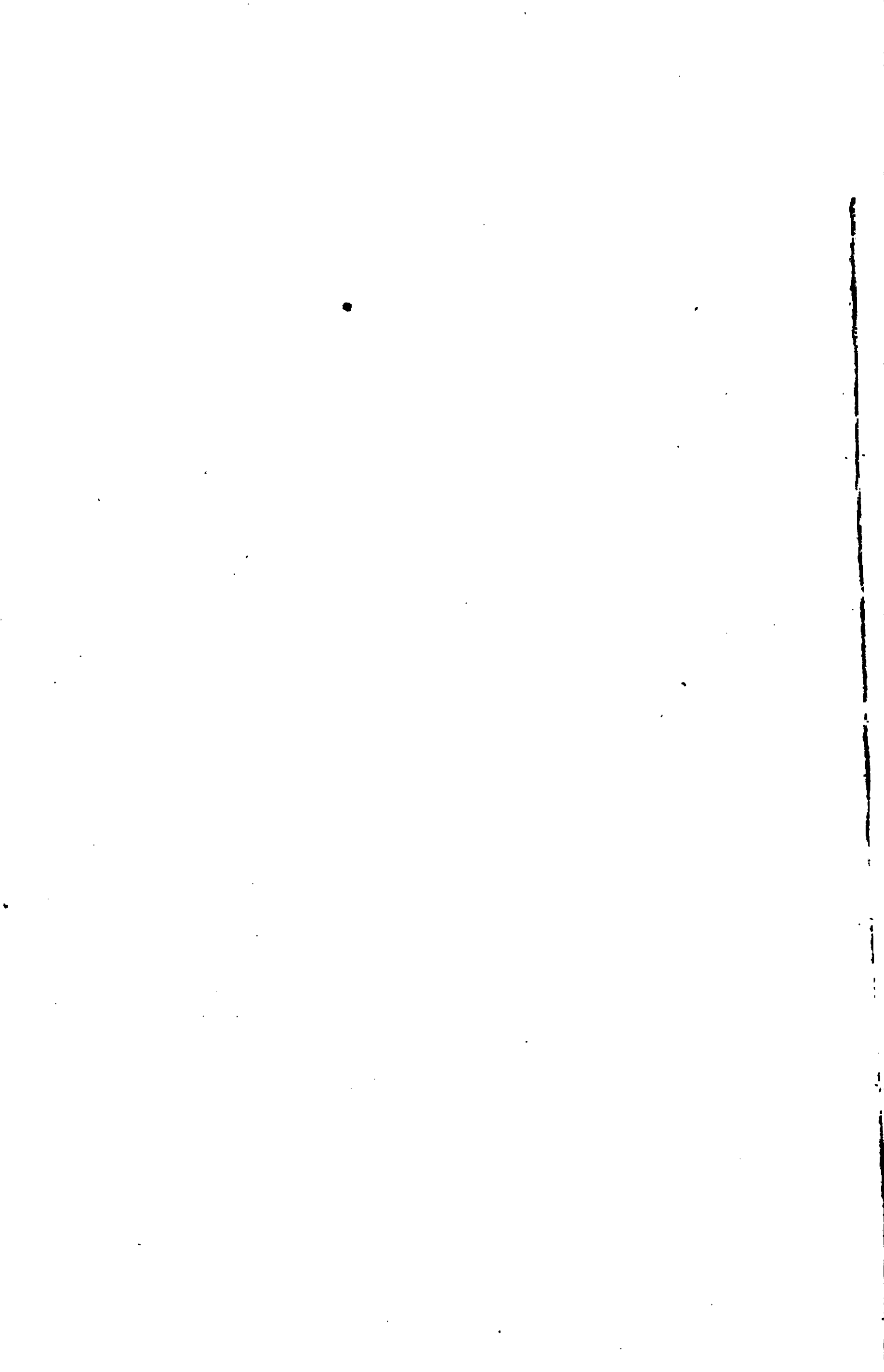
[1]) Direktor Woermann war so freundlich, mich auf diese Zeichnungen aufmerksam zu machen.

sich doch ein Bild, eine Zeichnung, eine Skizze erhalten; von vielen sehr viele. Man denke! Nun soll das nur so die Sache der Empfindung sein, vor jedem Bilde sofort den Meisternamen zu wissen. Man wird gut thun, hier bezüglich der Empfindung einige Zugeständnisse zu machen und dem Gedächtnis einen grossen Spielraum zu gewähren. Dann wird es aber sofort klar, dass eine allgemeine Kennerschaft, die alles Gemalte bis in die neueste Zeit herein umfasst, eine schwierige Sache, wenn nicht ein Ding der Unmöglichkeit ist. Bei den meisten ergiebt sich in der Kennerschaft eine Grenze nur zu bald, was denn aufrichtige Leute auch gerne eingestehen. Verdächtig sind mir aber von jeher diejenigen gewesen, die jedes Bild „auf den ersten Blick“ diagnostizieren wollten. Es sind das etwas anmassende Naturen, die von all' den drohenden Klippen, deren wir heute nur einige kennen gelernt haben, noch keine Ahnung haben.

In diesem Zusammenhang möchte ich ein Geschichtchen erzählen, in dem gewiss ein guter wahrer Kern steckt. Unser Held, ein Architekt von Namen, war als sanguinischer Kenner bekannt, der alle Bilder „auf den ersten Blick“ bestimmte. Wie ich aus Erfahrung weis, hat ihn dieser Blick nicht selten im Stiche gelassen. Dies muss auch der Fall gewesen sein, als ihm einige schalkhafte Freunde wie durch Zufall bei einem Trödler ein altgemachtes modernes Bild in die Hände spielten. Es war das lebensgrosse Brustbild eines bekannten Wiener Malers M., von einem der Zunftgenossen zum Zweck dieses Scherzes gefertigt. Durch Übermalen mit Wasserfarbe und Behandlung mit einigem Schmutz hatte man es so interessant helldunkel zu machen verstanden, dass es gar altertümlich aussah. Rembrandt! rief der hocherfreute Kenner, der nichts eiligeres zu thun hatte, als die verkannte Perle des Wiener Kunsthandels an sich zu bringen. Zu Hause kommt der neu entdeckte Rembrandt auf eine Staffelei und wird bei der nächsten Gesellschaft im Triumph vorgezeigt. Will's nun aber der böse Zufall, dass gerade die zwei Maler, die an diesem

Rembrandt den Hauptanteil hatten, in der Gesellschaft anwesend sind. Sie nehmen lebhaften Anteil an der Debatte, die über das Bild geführt wird. Man spricht von Übermalung, Schmutz und beginnt das Bild zu waschen. — Die Ähnlichkeit war eine unverkennbare, nicht aber mit Rembrandt, sondern mit dem wohlbekannten Antlitz des Malers, der zur bequemsten Vergleichung daneben stand.

Nun wär's genug. Haben wir auch zunächst nicht gelernt, wie man sich vor Täuschungen durch alte und neue Gemälde gänzlich sicher stellt, so konnte doch genug angedeutet werden, um nunmehr in vorsichtiger Weise unsere Gänge durch mehrere Gemäldesammlungen beginnen zu dürfen, durch Sammlungen, in denen uns keine dickleibigen, kritischen, gelehrten Kataloge zur Stütze dienen, sondern in denen wir uns eben mit den eigenen Kenntnissen zu einem Urteil über die vorhandenen Bilder durcharbeiten müssen.



I.

Die gräflich Schönborn'sche Galerie zu Pommersfelden.

Fernab vom grossen Hauptstrom des Fremdenverkehrs, der alljährlich zur Sommerszeit durch ganz Deutschland wogt, liegt Schloss Weissenstein bei Pommersfelden in Franken. Ältere Reisende wie Keyssler, Nicolai, Küttner erzählen viel Rühmenswertes von der Schönheit Weissensteins; man wusste *ehedem* ganz wohl, dass im Schloss neben anderen Sehenswürdigkeiten auch eine umfangreiche Gemäldesammlung zu finden sei. Meusel's Museum von 1788 beschäftigt sich eingehend mit den Bildern zu Pommersfelden und später geht Nagler's Lexikon auf viele derselben ein. E. Förster's kurze Mitteilung [1]) macht es klar, dass Pommersfelden ehemals einen mächtigen Anziehungspunkt für empfängliche Gemüter gebildet hat. Waagen besuchte die Sammlung zweimal, Heller widmete ihr ein kleines Buch, ganz abgesehen das alles von zahlreichen Katalogen, die im Laufe der Zeiten erschienen sind [2]). Es verblasste aber die Kenntnis von den Kunstschätzen

---

1) Vergl. „Aus der Jugendzeit" S. 239.

2) 1719 erschien „Fürtrefflicher Gemählde und Bilder-Schatz, so in . . . Pommersfelden zu finden ist . . . gedruckt zu Bamberg durch Joh. Ger. Kurtz." Heller bezeichnet diesen Katalog als „erstes, in Deutschland über eine Galerie erschienenes Verzeichnis." 1774 wurde (nach Heller) dieses Verzeichnis zu Ansbach fast wörtlich wieder abgedruckt. Nicht ohne Bedeutung scheint die 1746 zu Würzburg erschienene „Beschreibung etc." zu sein, die mir übrigens ebenso wenig wie die vorhergenannten Kataloge zugänglich ist. Die Kenntnis eines anderen etwas späteren, ohne Jahreszahl, um 1750 erschienenen Verzeichnisses verdanke

Pommersfeldens im allgemeinen Bewusstsein. Vielfach meint man, es sei nach der Versteigerung von 1867, die aus der Galerie eine Reihe vorzüglicher Bilder entfernte, dort nichts Beachtenswertes mehr zurückgeblieben, und so giebt sich kaum jemand die Mühe, an Ort und Stelle zu untersuchen, was noch vorhanden ist. Das Schloss steht noch als Ganzes und in alter Pracht; das imposante Treppenhaus, der grosse Saal, das glänzend ausgeschmückte Spiegelzimmer, die meisten Prachtmöbel sie sind noch in bestem Zustand, die Rottmayr'schen und Byss'schen Deckengemälde sind vorzüglich erhalten und die Galerie böte Stoff zu Studium wie zu Genuss für Wochen und Monate. Ist ja doch bei der Versteigerung manches Hauptbild wieder zurückgezogen worden. Hat man doch manches vorzügliche Stück überhaupt nicht feilgeboten. Die Sache interessierte mich längst. Erst vor kurzem aber fand ich zu ernstlichen Studien über die Pommersfeldener Galerie Gelegenheit, hauptsächlich durch das gütige Entgegenkommen von seiten des gegenwärtigen Besitzers, Sr. Erlaucht des Reichs-

---

ich der Güte Sr. Erlaucht des Reichsgrafen Arthur Schönborn. Ein Exemplar des Kataloges von 1857 besitze ich als Geschenk von Herrn Direktor Ilg. Das Kleiner'sche Werk von 1728 giebt kein Verzeichnis, sondern bringt nur auf einigen Tafeln einen malerisch aufgefassten Einblick in einige Säle mit Gemälden, ganz ähnlich wie Kleiner's „Siegeslager" die Galerie des Prinzen Eugen abbildet. In Jäck's „Bamberg, wie es war und wie es ist" findet sich (nach Heller) ein Auszug aus dem Katalog von 1774. Mancherlei beachtenswerte Bemerkung findet man auch in Keyssler's Reisen, wo das Prinzip, nach welchem der Kammerdiener und Hofmaler Byss seine und die alten Bilder hing, gegeisselt wird und dies, wie es scheint, ganz mit Recht. Auf einer der Tafeln bei Kleiner sieht man die Altdeutschen oben beim Kranzgesims aufgehängt. Nicolai nennt (1783 in der Beschreibung einer Reise . . . I. 150 ff.) die alten Kataloge und spricht vom damaligen Galeriedirektor dem Landschaftsmaler Treu. Küttner schreibt (1799 in seinen Reisen durch Deutschland IV. S. 507): „Zu Pommersfelden . . . ist eine Gemäldegalerie, die durch Umfang und Wert unter die wichtigeren von Deutschland gehören soll". Vergl. auch Waagen: Kunstwerke und Künstler in Deutschland I, 118 ff., Jos. Heller, Die grfl. Schönborn'sche Gemäldesammlung zu Schloss Weissenstein (1845). Parthey, deutscher Bildersaal ist hier belanglos. Über die Auktion berichtet ein ziemlich hämischer Artikel von Otto Mündler in Lützows Kunstchronik II. 133 ff. Man beachte auch Jul. Mayer im Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen II. S. 114 und den Auktionskatalog von 1867.

grafen Arthur Schönborn-Wiesentheid, dem ich dafür zu grossem Dank verpflichtet bin.

Soweit man in drei Sommertagen eine Galerie mit vielen hundert Bildern studieren kann, habe ich es gethan, wonach freilich noch mancher andere einen reichlichen kunstgeschichtlichen Fischzug wird abhalten können. Denn heute träumen, wie in der Einleitung erwähnt wurde, Verständige nicht mehr von einer allgemeinen Kennerschaft, die bei jeder Gelegenheit alle Zeiten und Schulen umfasst. Nach meiner Eigenart habe ich also die Galerie studiert und mir über Bilder, die ich eben nicht zu bestimmen verstand, nicht den Kopf zerbrochen. Ein neuer kritischer Katalog soll künftig das Studium der Galerie erleichtern, wogegen ich zunächst noch mit den vielen Irrtümern des Kataloges von 1857 [1]) zu kämpfen hatte. Ich muss manches im Unklaren lassen. Nur eines ist ganz ausser Zweifel, dass es die Mühe einer Fahrt vom nahe liegenden Bamberg nach Pommersfelden für jeden reichlich lohnt, wenn er auch nur die Hauptwerke der Galerie sehen wollte, die Caritas von Rubens, den heiligen Martin von Van Dyck, die zwei kleinen frühen niederländischen Madonnen, das Damenbildnis von B. v. d. Helst, das Tizianeske Porträt eines jungen Mädchens, um hier nur einiges in aller Kürze anzudeuten. Der Zahl und der Fläche nach liegt allerdings das Hauptgewicht der Sammlung auf den späten Italienern, die wir heute weniger schätzen und weniger studieren als es die Zeiten thaten, welche die Galerie haben entstehen sehen; doch enthält sie auch eine lange Reihe von Niederländern gross und klein, die heute wie ehedem verstanden und bewundert sind. Und gar besonders interessant ist die Pommersfeldener Galerie für solche, die zur Abrundung ihrer Kennerschaft auch Meister studieren, die nicht gerade von hohem Range, deren Bilder aber in vielen Galerien einmal vorhanden sind und dort gar oft unter wohl-

1) Diesem folge ich bezüglich der Nummernangabe in der ganzen folgenden Studie.

tönenden falschen Namen geführt werden. Oft sind diese Meister zweiten und dritten Ranges auch geschichtliche Zwischenglieder von grosser Bedeutung, deren Kenntnis allein uns die Entwickelung der grossen Talente oder den künstlerischen Zusammenhang ganzer Richtungen klar macht. Abraham Bloemaert zum Beispiel. Seine Art die Figuren zu stellen, seine weiche Modellierung, seine Zeichnung der Hände werden hauptsächlich dadurch interessant, dass sie für eine ganze Gruppe von jüngeren Utrechter Malern massgebend waren, unter die auch der berühmte C. Poelenburg zählt. Die Bloemaert'sche Madonna hier in Pommersfelden ist kein Werk ersten Ranges. Als sichere bezeichnete Arbeit des Meisters aber ist sie von grossem Interesse für jeden, der einen Gang durch eine Gemäldesammlung nicht gerade rein aus gesundheitlichen Rücksichten unternimmt. Auch für die Geschichte der deutschen Malerei ist die Sammlung zu Pommersfelden nicht ohne Bedeutung. Einige interessante Franzosen und Engländer werden uns auffallen. Beginnen wir aber mit den Niederländern.

Da ist denn zunächst, um das älteste Bild voranzustellen, eine reizende Madonna vorhanden (No. 162), eine Tafel, die einerseits noch am mittelalterlichen Stil der Niederlande hängt, andererseits aber schon deutlich genug die Formen der hereinbrechenden Renaissance erkennen lässt. Fast mit Bestimmtheit möchte ich das Bild für eine frühe Arbeit des Jan Gossaert gen. Mabuse ansehen, dessen Name sich mir vor dem Bilde gar bald und dann auch bleibend bei vergleichendem Abwägen aufdrängte[1]).

Ein gleichfalls sehr anmutiges Bildchen mit einer Madonna

---

1) Waagen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland I. 129) meint bestimmt dieses Bild, wenn er sagt: „Joan Mabuse. Dafür halte ich eine Maria, welche vom Kindl geliebkost wird. Dieses zarte Bildchen ist für diesen Meister von grosser Wichtigkeit, weil es mehr als ein anderes mir bekanntes den Übergang aus seiner früheren niederländischen in seine italienische Manier zeigt . . .“ Das Bild ist oben halbrund. Der Hintergrund ist ganz dunkel gehalten. Nach meiner Erinnerung ist's auf Eichenholz gemalt.

von einem italisierenden Niederländer hat keine Nummer. Ich muss also einige bezeichnende Züge beschreiben, um Verwechslungen vorzubeugen. Das Christkind, mit einem Hemdchen bekleidet, spielt mit einer Perlenschnur. Maria trägt ein graues Kleid und einen blauen Mantel. Ihre Halbfigur (unter lebensgross) erscheint vor einer gemalten Umrahmung, deren Füllung dunkelroten Marmor nachahmt. In der Benennung dieses vortrefflichen Bildes von bester Erhaltung habe ich zwischen Bern. van Orley und Mabuse geschwankt, um mich schliesslich zum erstgenannten hinzuneigen.

Ohne Nummer hängt in einem der Bildersäle ein dornengekrönter Christuskopf, von vorn gesehen, fast lebensgross, den ich dem Schüler Orley's, dem Michael Cocxyen zuschreibe. Seine bezeichnete Kreuztragung in der Liechtensteingalerie zu Wien ist nach meiner frischen Erinnerung ganz in derselben Weise gemalt wie der Dornengekrönte in Pommersfelden.

Den drei bisher besprochenen heiligen Bildern will ich hier eines anreihen, das trotz des biblischen Gehaltes der Darstellung doch sehr weltlich aussieht. Es ist Susanna im Bade mit den beiden Alten von Willem Key (Nr. 574). Auf den genannten Mitschüler des Frans Floris bei Lambert Lombard [1]) wird nämlich (und das vermutlich mit Recht) die Signatur des Bildes gedeutet. Rechts an einer Stufe findet man Folgendes:

„ 1546
K
W F A “

also vermutlich K(ey) W(illem) F(ecit) A(ntverpiae). Es ist ein tüchtiges, interessantes Bild. Die Freude am Nackten, welche die ganze Richtung der italisierenden Niederländer auszeichnet, ist auch hier nicht zu verkennen. Eine Bemerkung

---

1) So nach Van Mander's Malerbuch (französische Ausgabe von H. Hymans), vergl. auch V. d. Branden: Geschiedenis der Antwerpensche Schilderschool.

ist es auch jedenfalls wert, dass links ein Brunnen mit einem Mannekenpis gemalt ist, einer Figur, die damals nach antikem Vorbild oder nach Figuren der italienischen Renaissance in den Niederlanden sehr beliebt war[1]). Das Pommersfeldener Bild war von Waagen gekannt[2]). Key's Mitschüler Frans Floris ist vielleicht der Schöpfer der zwei Bilder No. 88 und 145, die ich übrigens nur flüchtig gesehen habe.

Von einem anderen Niederländer, halb Antwerpener, halb Amsterdamer, von Peeter Aertzen ist in Pommersfelden ein vortreffliches Bild zu sehen. Es ist zum Teil ein Porträt, zum Teil ein Stillleben, im ganzen ein vorteffliches Sittenbild: „Ein niederländisches Fischermädchen verkauft allerlei vor ihm liegende Seefische", so verzeichnet es der Katalog als No. 640[3]). Das Mädchen wird in halber Figur und in Lebensgrösse dargestellt. Auf dem Kästchen, das am Arme des Mädchens hängt, gewahrt man die dreizackartige Hausmarke des Künstlers und die symmetrisch geteilte Jahreszahl 1568. Das vorliegende Bild hat halb einen holländischen halb einen vlaemischen Charakter, weshalb ich keinen grossen Sprung in eine fremde Stilrichtung mache, wenn ich im Anschluss an Peeter Aertzens Bild einen interessanten Hemessen bespreche (No. 267), auf dem ich zwar keine Bezeichnung finde, der aber die Sprache des genannten Meisters so laut spricht, dass er vollkommen deutlich zu erkennen

---

1) H. Heydemann giebt in Lützow's Kunstchronik N. F. I. Sp. 85 ff. Ergänzungen aus dem Kreis der Antike zu Fr. Wickhoff's Artikel in der Zeitschrift f. bild. Kunst XXIV. Sp. 198 ff. Der berühmteste Mannekenpis ist der an dem öffentlicken Brunnen in Brüssel. Auf einer Landschaft der Richtung des Bles oder Patenir im Belvedere kommt auf einem Brunnen ebenfalls ein Pissmännchen vor.

2) Kunstwerke und Künstler in Deutschland I, 130. Es wird auch in Woermann's Geschichte der Malerei III. S. 68 (nach Scheibler's Notizen) erwähnt.

3) Eine ganz kleine stark entstellende Abbildung findet sich im Salomon Kleiner'schen Werk auf Taf. 17 ganz rechts neben dem Fenster. Sicher nicht von P. Aertzen sind die rohen Bilder No. 305 und 313.

ist [1]). Die gelben, hohen Lichter, die rasch aber fein vertrieben in dunkle Schatten übergehen und dadurch der Haut ein fettglänzendes Ansehen geben, sind fast allein beweisend [2]), abgesehen ganz von der feinen gelben Höhung der Haare und anderen bezeichnenden Zügen. Die Darstellung bietet eine heilige Familie in halben, etwa lebensgrossen Figuren. St. Joseph reicht dem Kinde eine Traube. (Auf Eichenholz). Nach Waagen hat die Sammlung zu Pommersfelden auch ein Ecce homo von Hemessen bewahrt. Im Verzeichnis von 1857 kann ich das Bild nicht mehr auffinden, das wohl dasselbe ist, welches in den achtziger Jahren bei D. Penther in Wien auftauchte und neuerlich in den Besitz von Custos Gerisch übergegangen ist [3]).

In die Gruppe der italisierenden Niederländer die hier zu finden sind, gehört auch Marten van Heemskerck, von dem in Pommersfelden eine ganz interessante Verspottung Christi mit fast lebensgrossen Figuren meist von stark betonter Anatomie zu finden ist. (Auf Eichenholz, No. 195). Auf einem grossen Blatte links liest man die Bezeichnung, die hier stark verkleinert wiedergegeben ist.



Vielleicht ein frühes Werk desselben Künstlers, ein Werk, das noch sehr an Scorel hängt, ist der heilige Hieronymus in einer bergigen Landschaft. (Ohne Nummer in der sog. „kleinen Galerie“ — Eichenholz. Breit ca. 1,00, hoch 0,74).

---

1) Wie nahe sich in einigen Fällen Hemessen und Aertzen der Ältere stehen, sah ich an einem Bilde im Berliner Vorrat (No. 719 des Katalogs von 1883), das als Aertzen geführt wird, das ich aber mit Entschiedenheit für einen Hemessen halte. (Junge Frau mit Kind).

2) Ich bin mir übrigens bewusst, dass eine verwandte Wiedergabe des Nackten auch bei Heemskerck vorkommt, so z. B. auf dem Lukasbilde des Leydener Museums. Die Halbtöne sind übrigens dort andere.

3) Vergl. hierzu „Wiener Zeitung“ vom 3. Oktober 1889 S. 3, Anm.

Der Heilige kniet (soweit meine Erinnerung reicht) in der Nähe eines grossen Feigenbaumes mit auffallend grossen stilisierten Blättern. Im äussersten Vordergrund giebt es sorgfältig gezeichnete, pastos gemalte Vegetation. Weiter zurück in der Landschaft gewahrt man viele Häuser mit Krügen an den Giebeln; wie das so oft auf Bildern um 1600 in den Niederlanden vorkommt. — Etliche Bäume mit Laubmassen, die nach Spargelblättern gezeichnet sein könnten, weisen auf ein Studium italienischer Meister des Quattrocento. Perugino, Francia insbesondere setzten solche Bäume mit Vorliebe in ihre landschaftlichen Gründe. Die Ferne auf unserem Hieronymusbilde ist grau, wobei ich übrigens ausnahmsweise nach dem Gedächtnis beschreibe.

Bei Scorel's Schule verweilend, erwähne ich hier ein Bildnis eines Mannes in mittleren Jahren, das als Neufchâtel im Katalog steht (No. 102), aber vermutlich ein Werk des Anton Moor ist. Die Züge des Dargestellten erscheinen mir wenig anziehend; gemalt ist das Bild aber in ebenso tüchtiger wie geistreicher Weise und mit der zähen Farbe der Scorelschule. (Halbfigur in Lebensgrösse. Der Dargestellte ist schwarz gekleidet. Er hält einen Becher in der Hand. — Auf Eichenholz.)

In den gräflichen Wohnzimmern fand ich ein interessantes, niederländisches, weibliches Bildnis von 1607. Vermutlich ist's holländisch und ganz gewiss ist es ein Gegenstück zu einem männlichen Bildnis, das in der Pester Galerie hängt und dort der holländischen Schule zugewiesen wird. Der jüngste Katalog der ungarischen Landesgalerie verzeichnet es als No. 206. Es ist das Kniestück eines 58jährigen Herrn in braunem Wams mit schwarzen Seidenärmeln. Gesunde Gesichtsfarbe. Links oben Wappen und Inschrift. Das Monogramm scheint aus einem kursiven *f* und einem *c* oder *o* gebildet zu sein.

Das weibliche Kniestück zu Pommersfelden zeigt nun dasselbe Monogramm unter der Inschrift: „Aetat 43 a° 1607“ und dieselbe Malweise wie das Pester Bild, die mir auch auf

einem vortrefflichen Bildnis eines jungen Mannes in der Sammlung Eugen Miller von Aichholz wiederzukehren scheint.

Die eben besprochenen Bildnisse haben in ihrer Strenge und noch etwas altertümlichen Härte einen ernsten Charakter. Wir müssen ihnen hier, wenn wir anders bei den Niederländern und, so weit es geht, bei einer zeitlich geordneten Folge bleiben wollen, gar heitere, fröhliche Kindergesichter gegenüber stellen, indem wir zu einem Werk des flott malenden Holländers Cornelis van Haarlem übergehen. „Neun nackte Kinder beiderlei Geschlechts spielen mit einander" heisst es im Katalog von einem anmutigen Bildchen No. 109, das mit dem echten C H des Meisters versehen ist[1]). Viel imposanter ist aber ein „Göttermahl" dieses Künstlers, das eine Menge Figuren, über halb lebensgross, an einer wohlbesetzten Tafel zusammendrängt (No. 475 über eine Klafter breit. Bezeichnet auf dem Weinkühler links im Vordergrunde in riesigen Zügen mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1612). Hier, wie sonst, suchte der Maler eine Gelegenheit, seine treffliche Wiedergabe nackter, blutreicher Körper und seine geschickte Zusammenstellung glänzen zu lassen. Pommersfelden bewahrt noch ein drittes gutes Bild des Cornelis van Haarlem, No. 15, ein Breitbild mit „badenden Mädchen" (bezeichnet mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1624 auf der Steinstufe fast in der Mitte). Dieses Bild vertritt hier den letzten Stil des Meisters, wie man denselben aus den Gemälden im gotischen Hause zu Wörlitz, in der Hamburger Kunsthalle, in Hannover, Karlsruhe, Göttingen, Schwerin und in anderen Sammlungen kennt. Das „Göttermahl" dagegen führt uns den mittleren Stil des Malers vor Augen. Die spielenden Kinder scheinen mir etwas früher zu fallen als das Göttermahl, wenngleich sie gewiss nicht zu den Jugendwerken des Künstlers zählen, die man in Haag, im Amsterdam, Pest und Dresden genügend kennen lernt.

---

1) Das „van" ist durch ein v zum Ausdrucke gebracht, welches sich in der Mitte des Querstriches im H eingeschoben zeigt.

Die bedeutenden Maler grosser Figuren und die Geschichtsmaler Hollands vom Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts sind in Pommersfelden überraschend gut vertreten. In die bisher besprochene mannigfach zusammengesetzte Gesellschaft kann hier sofort ein wichtiges Bild von Joachim Uitewael (No. 245) eingeführt werden, das meines Wissens in der modernen Litteratur gänzlich übersehen worden ist. Uitewael schuf meist Bilder in kleinem Massstab, so dass schon die ungewöhnlich grossen Abmessungen des hiesigen Bildes überraschen müssen. Überdies ist's mit vielem Schwung und grosser Sorgfalt gemalt und trefflich erhalten. Eine Anbetung durch die Hirten wird dargestellt u. z. in ganz anderer Anordnung als auf dem kleinen weit bekannten Bilde des Wiener Belvedere. Auf dem Pommersfeldener Bilde sieht man mitten Maria (in grüngrauer Jacke und matt zinnoberrotem Rocke) mit dem Christkinde. Rechts sitzt St. Joseph. Links kniet ein anbetender Hirt (er trägt ein grünblaues Wämschen und hell zinnoberrote Hosen). Dahinter ist der Ochse sichtbar, der seinen Kopf dem Christkinde nähert. Zur äussersten Linken eine junge Frau, die ihr Kind auf dem Rücken trägt. Ganz im Vordergrunde sind links der Oberkörper eines Hirten und ein Stück seines Hundes sichtbar. Weiter zurück noch viele andere Figuren.

Durch eine Thür links im Mittelgrunde blickt man auf eine Landschaft, durch eine entsprechende Thür zur Rechten in einen geräumigen Stall. Ganz vorne sieht man den Fussboden, der mit hellen Steinen gepflastert ist. An einer Steinstufe „halb links“ [1]) steht die Bezeichnung: *Joachim ute wael fecit Anno 1618.*“

Das junge Weib zur Linken erinnert in ihren Zügen an ein Mädchengesicht, das mehrmals auf Uitewaels Bildern vorkommt [2]). Das Jesuskind hat rote Zehen, Finger

---

1) Um einen Ausdruck des neuen Dresdener Kataloges zu gebrauchen.
2) Vergl. Monatsblatt des Wiener Altertumsvereines vom Juli und August 1890.

und Knie, wie sie ebenfalls bei Uitewael öfter zu finden sind[1]).

Eine Charakterisierung und Beschreibung des bisher unbekannten Bildes, war wohl nicht überflüssig. Uitewael ist kein häufiger Meister und wird gelegentlich verkannt. So konnte ich vor nicht allzulanger Zeit einen sogenannten Rottenhammer beim Fürsten Schwarzenberg in Wien als signierten Uitewael nachweisen[2]). Die grosse Leinwand in Pommersfelden gehört durch ihre Datierung mit zu den interessantesten Bildern des Meisters. Sie vertritt seinen reifen Stil. Seine fein gemalten kleinen Bilder, wie z. B. das farbenfrische von 1594 in Dresden, wie das Göttermahl von 1602 in Braunschweig, das schon etwas grössere, derbere, immerhin noch glatt genug gemalte Bild von 1607 im Belvedere, sie fallen sämtlich früher, als das grosse Bild auf Schloss Weissenstein. Danach möchte man schliessen, dass sich bei Uitewael die so oft beobachtete Erscheinung wiederholt, die uns einen Künstler anfänglich als Feinmaler von kräftiger Farbengebung, später als einen Maler in grossem breitem Stil zeigt, der sich einem stimmungsvollen, gelegentlich schwächlichen sogar manierierten Kolorit zugewendet hat. Ein Werk von Uitewael, das man mit Sicherheit später ansetzen dürfte als unsere Anbetung durch die Hirten von 1618, ist heute nicht bekannt. Vielleicht fallen aber die zwei Bilder in Utrecht[3]) noch später, da sie in grossem Massstab ausgeführt sind und da Uitewael erst 1638 gestorben ist[4]). Er wird doch zwischen 1618 und seinem Ableben noch manches geschaffen haben.

---

1) In dieser Beziehung ist Uitewael ein Gegenstück zu Hendrik de Clerk. Vergl. „Wiener Zeitung“ vom 6. Oktober 1889 S. 3.

2) Vergl. Monatsblatt des Wiener Altertumsvereines a. a. O.

3) Hierüber Herm. Riegel: „Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte“ II. 171 und 403.

4) Über den Lebensgang des Künstlers vergl. Sandrart's Akademie I. 289, hauptsächlich S. Muller Fz. „Schildersvereenigungen te Utrecht“ (Utrecht 1880) und Van Mander's Malerbuch, aus dem die meisten Lexica schöpfen. Wenig beachtet sind bisher die Zeichnungen in der Albertina und der Lot im Aachener Museum (No. 209), sowie zwei Gemälde im Bruckenthal'schen Museum zu Hermannstadt, die nach Angabe des Kata-

Abraham Bloemaert, ein anderer Holländer aus derselben Zeit und aus einer ähnlichen Richtung der Malerei wie Uitewael wurde mit seiner lebensgrossen Madonna (No. 616) schon oben erwähnt. Es ist noch von der Bezeichnung des Bildes zu sprechen, die man links im Grunde in der Höhe des Mundes findet und die hier in der Grösse des Vorbildes wiedergegeben wird.

A Bloemaert fe.

Die saubere Modellierung des frischen, glatten Gesichtes, das Gelbblond des Kindes, die Hände (der Maria) mit den etwas kurzen dicken Fingern sind aus Bloemaert's Schule in die Bilder der Utrechter Arkadier, des Poelenburg also und seiner gleichstrebenden Genossen übergegangen, wiewohl diese Maler meist auf kleineren Flächen gearbeitet haben als Bloemaert es that[1]). Diese Utrechter Arkadier kann man in einigen sehr bezeichnenden Beispielen hier auf Schloss Weissenstein selbst studieren. Cornelis Poelenburg, der Hauptmeister dieser Gruppe, ist durch ein Urteil des Paris vertreten (No. 256), das halb links am Felsen echt mit „C · P · F“ bezeichnet ist. (Die Punkte stehen, was zu beachten, in halber Höhe der Buchstaben.)[2])

No. 264 „Diana mit zwei Nymphen schläft an einem Hügel. Rechts Cupido, der solche einem Hirten zeigt“, wird vom Katalog ebenfalls dem Poelenburg zugeschrieben, ist aber

---

loges von 1844 (S. 38 und 56) lebensgrosse Halbfiguren von mythologischen Personen zur Darstellung bringen. Vermutlich gehören auch die Hermannstädter Bilder dem reifen Stil des Meisters an. Viele Kompositionen Uitewaels sind von C. v. Sichem gestochen.

1) In der Studie über die Galerie Nostitz in Prag wird von diesem Zusammenhang nochmals die Rede sein, der vielleicht der Hauptsache nach durch die gestochenen Vorlegeblätter Bloemaerts vermittelt wurde.

2) Ein anderes Bildchen von Poelenburg ohne Nummer hat unten die gefälschte Bezeichnung C. P. Die Figuren sind hier leider verdorben, sonst ist das Bild ganz gut.

ein Werk des verwandten A. v. Cuylenborch, dessen volle Signatur auch links über den schlafenden Hunden gestanden hat. Ein schlauer Restaurator oder Händler scheint aber vor Zeiten die erste Hälfte der Signatur getilgt zu haben, um das hübsche Stückchen als **Poele**nburg aufspielen zu können. *Man* liest heute nur mehr „. . . nborch f 1649". Ganz abgesehen davon, dass ich die Schriftzüge als die Hand des Cuylenborch erkenne und dass Poelenburg fast immer nur die Anfangsbuchstaben seines Namens als Signatur benützt hat, ist die ganze Vortragsweise, das Kolorit, die grell blaugrünen Blattpflanzen im Vordergrunde und das eigentümliche Braun der Felswand zur Linken für Cuylenborch bezeichnend [1]). Das interessante Bildchen macht uns also von neuem darauf aufmerksam, wie vorsichtig jeder Poelenburg geprüft werden muss, bevor man ihn als richtig bestimmt anerkennen darf. Descamps hatte ganz recht, von Poelenburgs zahlreichen Werken zu sagen: „On ne doit pas les confondre avec ceux de ses élèves qui ont imité sa manière". Gehen doch Werke von Utrechter Kleinmeistern der arkadischen Richtung unter Poelenburgs Devise, von denen man kaum den Namen kennt. So fand ich zu Koblenz im Theatergebäude zwei sogenannte Poelenburgs (No. 163 und 165), deren einer die Bezeichnung „C TOL" führt. Hier ist offenbar ein sonst unbekannter Tol

---

[1]) Sichere Bilder des A. Cuylenborch findet man u. a. in Schwerin (No. 172 und 173), worüber man in Fr. Schlie's grossem Katalog von 1882 und in Bode's Studie über die Schweriner Galerie alles wichtige findet. Zwei andere mit vollem Namen bezeichnete Cuylenborchs sind in Braunschweig (No. 736 und 737) Facsimiles der Signaturen bei Herm. Riegel in den Beiträgen zur niederländischen Kunstgesch. II. 192. Ein analoges Faksimile im Katalog der Galerie im Haag (von 1874). Ein weiteres sicheres Bild im Ferdinandeum zu Innsbruck (No. 643), ein anderes in der Mannheimer Galerie (No. 174, dort als Breenberg trotz der echten alten Bezeichnung „A. Cuylenborch" auf der Steinbasis in der Mitte). Von C. ist auch No. 50 in derselben Galerie, sowie manche andere verkannte Bilder anderwärts, von denen ich noch gelegentlich sprechen werde. Vergl. hiezu auch Obreen's Archief II. 75 f. (V. de Stuers). Abr. Cuylenborch wurde 1639 als Meister in die Utrechter Gilde aufgenommen (Muller a. a. O. S. 125). Er starb am 22. November 1658 zu Utrecht (nach Thode's „Kunstfreund" Sp. 109; dort nach Angabe des neuen Kataloges des Kunstliefde Museums zu Utrecht).

als Meister anzunehmen, der im Utrechter Gemeindearchiv in den Urkunden von 1634 bis 1636 verzeichnet steht [1]). Ein anderer sog. Poelenburg, der in der Mannheimer Galerie zu sehen ist (No. 129), weist dem Suchenden rechts an einem Felsen das zweifellos echte Monogramm des Dirk v. der Lisse auf und ist überdies ein recht charakteristisches Werk des genannten Künstlers, von dem wir in anderem Zusammenhang noch hören werden. Noch ein anderer Fall von irrtümlich angenommenem Zusammenhang mit dem Namen Poelenburg: ein Bildchen „nach Poelenburg" im Schloss zu Aschaffenburg (No. 172) ist keineswegs eine Kopie nach Poelenburg, sondern ein monogrammiertes Bild des Jan van Haensbergen, der eben auch der Utrechter Gilde angehört hat (im Jahr 1668).

Einen weiteren Maler aus der Gruppe der Utrechter Arkadier finden wir in No. 410 hier zu Pommersfelden sehr charakteristisch vertreten. Es ist Daniel Vertangen. „Meleager, im Begriffe, den Speer auf den kalydonischen Eber zu werfen, wird durch Althäa [davon] abgehalten." Dies ist auf einem kleinen Breitbilde in des Malers bekannter feiner Weise zum Vortrag gebracht. Unten fast in der Mitte des Bildes steht die Bezeichnung: „D Vertangen fecit". Wie fast auf allen Bildern dieses Malers, die ich kenne, finden sich auch auf diesem im äussersten Vordergrunde etliche (nachträglich) blauweiss gewordene Kräuter und auffallend rostrotes Laub an den Bäumen und Sträuchern im Mittelgrunde [2]).

---

1) Vergl. S. Muller Fz. a. a. O. S. 122. Dieser Tol, ein Sohn des Jakob Tol wurde in der Zeit zwischen 1634 bis 1636 als Lehrling in die Gilde aufgenommen. Mit dem Dov-schüler Dominic v. Tol hat er gar nichts gemein. In älteren niederländischen Sammlungsverzeichnissen kommt gelegentlich ein Claes Tol vor (vergl. z. B. Obreen's Archief II, 83). Siehe auch Kramm's Lexikon.

2) Sichere Bilder des Meisters sind u. a. in Bergamo (Galerie Lochis No. 118), in Hannover (königl. Gal. No. 278), in Pest (ein bezeichnetes Bild), in der Hamburger Kunsthalle (No. 191), in Braunschweig, Dresden und in Schwerin (No. 1069, 1070 und 1071). In älteren Katalogen findet sich der Name nicht selten, so im Katalog Biehler (1867) eine Vertreibung aus dem Paradiese; im Auktionskatalog Baranowsky (Wien 1855) drei mythologische Bildchen und im Katalog Sickingen von

An die eben besprochenen Bilder schliesse ich ein Täfelchen an, No. 569, das im Katalog wunderlicherweise als Giov. Franc. Romanelli beschrieben ist „Die Heilung des steifen Armes durch den Heiland“ sei dargestellt. Von einem Italiener ist nun das Bildchen sicher nicht gemalt, sondern von *einem* Holländer, der vermutlich Bart. Breenbergh ist (Auf Eichenholz.) Breenbergh hängt bekanntlich stilistisch mit der Gruppe Poelenburg's einigermassen zusammen, wenngleich er gewiss nicht unter die Arkadier gehört, über deren einförmige Erfindung er weit hinausgeht. Der Stilverwandtschaft wegen wurde er hier eingereiht.

Ein anderer Künstler, den ich nunmehr einschmuggle, ist zwar ein richtiger Arkadier, hatte aber seine Wiege nicht in Holland, sondern in Frankreich stehen. Ich meine N. Bertin, von dem vermutlich die zwei mythologischen Bildchen No. 259 und 261 gemalt sind.

G. Honthorst und Cesar v. Everdingen, zwei Holländer, auf die wir nunmehr zu sprechen kommen, sind durch sehr bezeichnende Beispiele in Pommersfelden vertreten, der erstere durch eine ganze Reihe von Bildern, letzterer durch eine lebensgrosse Halbfigur eines Mädchens, die leider in Turmhöhe und unzureichendem Lichte ohne Nummer in der kleinen Galerie untergebracht ist[1]). C. v. Everdingen ist zwar kein berühmter oder gesuchter Meister — denn hie und da findet man seine Werke sogar unter die *dii minorum gentium*

1819 „Eine Landschaft nebst Neptun und Nymphen“. Janitschek's Repertorium (X, 413) erwähnt eine Diana im Bade von Vertangen bei J. Fischer in Mainz. Zwei Dianenbilder stehen im Katalog Baranowsky verzeichnet.

1) Dank der freundlichen Förderung, die ich durch Sr. Erlaucht, den Herrn Grafen erfuhr, erhielt ich dieses, wie so manches andere Bild aus der Höhe herabgereicht. Hier will ich auch nicht versäumen, dem Herrn Schlossverwalter für sein freundliches Entgegenkommen zu danken, wodurch mir viele Bilder leichter zugänglich und somit verständlicher gemacht wurden. — Das Bild ist im alten Katalog von ca. 1750 genannt als „Ein sitzendes Weibsbild, welches in den Spiegel schaut. Von Eberding“.

hinabgestossen [1]) — doch ist gerade dieses Bild durch sein Monogramm (C V E, zusammengezogen, so dass das C den linken Balken des V zweimal durchschneidet und das E seinen Hauptbalken verliert), durch seine gute Erhaltung und anmutige Darstellung für jede Galerie eine Zierde [2]). Ein junges Mädchen, fast bis an die Mitte entblösst, schmückt sich mit einer Blume. Mit der Linken hält sie einen Spiegel. Sie ist rot und gelb gekleidet. Das Monogramm findet sich links auf einer grossen Schmuckdose. (Auf Eichenholz.) Eine gewisse Verwandtschaft mit Abr. Bloemaerts Halbfiguren ist hier nicht zu verkennen.

Von Gerard Honthorst bewahrt Schloss Weissenstein zunächst eine religiöse Darstellung (No. 131) „Christus und die Jünger in Emaus“ mit halben Figuren in Lebensgrösse, die in dem bekannten Ton des Kerzenlichtes erscheinen, den Honthorst so oft in seinen Bildern anwendete. Nach meiner Erinnerung ist ein Honthorst der Darmstädter Galerie (No. 311) eine Wiederholung des Bildes in Pommersfelden [3]). No. 337 und 338 sind Gegenstücke von der Hand des Honthorst, die keinen Kerzenlichteffekt aufweisen. Es sind etwas über lebensgrosse Halbfiguren, wie man sie gelegentlich auf Honthorsts Bildern in den Galerien antrifft [4]). No. 337 „Bildnis

---

[1]) Z. B. in der Galerie im Schloss zu Aschaffenburg, wo zwei Werke dieses Malers (lebensgrosse Halbfigur eines Mädchens mit einem Korb und: Hirtenjunge mit Flöte, Halbfigur) in den Saal der Wertlosen (an die grosse Wand in die Ecke links und rechts) verwiesen sind. Dort stechen sie denn sehr stark von den schwachen Nachbarn ab.

[2]) Einer grossen Komposition, wie der im Huis-ten-bosch beim Haag war C. v. Everdingen freilich nicht gewachsen. Offenbar wegen der unleugbaren Schwächen jener grossen Arbeit, wird der Meister im allgemeinen ein wenig unterschätzt und gar nicht studiert. Das Monogramm findet man, falls meine Beschreibung nicht klar sein sollte, in Nagler's Monogrammisten (II. No. 779), im Woermann'schen Katalog der Dresdener Galerie und im Katalog der Galerie zu La Haye (Ausgabe von 1874).

[3]) Diesem Zusammenhang bin ich noch nicht weiter nachgegangen. Im Darmstädter Katalog wird die Darstellung anders gedeutet: „Christus in nächtlichem Gespräch mit Nikodemus“.

[4]) Schlie im Schweriner Katalog (S. 280) betont die Verwandtschaft der zwei Bilder in Pommersfelden mit dem Schweriner Flötenbläser.

eines munteren Weibes", das Geld zählt. Die Dame ist schwefelgelb und rot gekleidet. No. 338 „Bildnis eines lachenden Mannes mit einer Violine unterm Arm". Die Kleidung zeigt als auffallende Farben schwefelgelb und blau, alles in hellen Tönen. Um 1625 scheint derlei Kolorit in Utrecht besonders beliebt gewesen zu sein. No. 609 zeigt uns die Halbfigur der büssenden Magdalena im Kerzenlicht. Vom jüngeren Bruder Gerards, von William Honthorst dürfte das etwas hart gemalte „Nachtstück" sein, das als „Unbekannt" (No. 487) im Katalog folgendermassen beschrieben wird: „Ein altes Mütterchen mit einem Tuche auf dem Kopfe hält ein brennendes Licht in der Hand". (Unter Lebensgrösse.)

Ein dem Rembrandt zugeschriebenes, anscheinend sehr distinguiertes Bildnis (No. 617) ist so verdorben, dass ich davor nicht schlüssig werden konnte, wogegen ich bei No. X, einer lebensgrossen heiligen Cäcilia an der Orgel, von Rembrandt bestimmt absehen muss, um zu der Vermutung zu gelangen, dieses interessante, ziemlich gut erhaltene Bild sei ein Werk von Ferd. Bol[1].

Einen Glanzpunkt der Sammlung bildet das lebensgrosse Bildnis einer Dame von Bartolomäus van der Helst (519). Die Dame hält einen Falken. Vom Hintergrund her führt man ein Reitpferd herbei. Sowohl das Antlitz als auch alles Stoffliche, wie etwa das weisse Atlaskleid, ist mit der erstaunlichen Virtuosität des Meisters hingesetzt, der das Bild selbst mit seinem Namen versehen hat. „B. van der helst 1665" lautet die Inschrift. Auch Waagen hat dieses interessante Bildnis bei seinem ziemlich flüchtigen Besuch als bedeutendes Werk erkannt.

Das eben erwähnte genrehaft aufgefasste Damenporträt bahnt uns den Weg zu den eigentlichen Sittenbildern, deren Reigen hier ein Werk des Jan Lys aus Hoorn eröffnen

---

1) Eine kleine Photographie nach dem Bilde ist im Auktionskatalog von 1867 zu finden.

möge. Von dem genannten, hochbedeutenden, aber wenig studierten Meister, der in jungen Jahren zu Venedig an der Pest gestorben sein soll [1]), sind hier zwei hochbedeutende Bilder anzuführen. Eines, das wohl seiner venezianischen Zeit angehört, versteckt sich im Katalog hinter dem Namen G. Seghers. (No. 579) „Eine Gesellschaft von Herren und Damen, welche sich teilweise mit Musik beschäftigen“, ist dargestellt. Die Hauptscene bildet eine Art Liebeserklärung. Links im dunklen Mittelgrunde sitzt ein Herr, der die Mandoline spielt, (Auf Leinwand. Die Abmessungen scheinen mir im Katalog zu gross angegeben.) Die Farbenzusammenstellung an den Kleidern, ein weibliches Antlitz und manches Andere erinnert mich lebhaft an den beglaubigten Lys in der Akademie zu Venedig [2]).

Derlei Scenen, wie hier eine auf dem Weissensteiner Bilde dargestellt ist, erwähnt auch Joachim Sandrart als Werke des Jan Lys (Teutsche Akademie 1675 I. 314): „Ebenso also machte er etlicher Verliebten Conversation und Gespräche auf moderne Weiss, und das amorose venezianische Frauenzimmer mit Music, Chartenspiel und sonst allerlei Begebenheiten, die sich in Liebesübung ereignen“.

Der zweite Jan Lys zu Pommersfelden (No. 67) ist (wohl ganz richtig) auch im Katalog diesem Maler zugeteilt. Gewöhnlich stellt sich bei den sogenannten Jan Lys der älteren Kataloge heraus, dass sie Werke des Dirk van der Lisse sind [3]).

---

[1]) Vergl. über ihn Sandrart, Houbracken, Campo-Weyerman, Boschini: riche minere und descrizione di Venezia, von den Späteren Kramm und neuerlich Woermann in der Geschichte der Malerei, sowie „Chronique des arts et de la curiosité“ 1887 No. vom 12. Februar und meinen Bericht über den neuen Katalog der Wiener Akademiegalerie im Repertorium für Kunstwissenschaft, XIV. Band.

[2]) Das Bild ist durch den Stich von Monaco beglaubigt. In der Wiener Akademie hängt (als Weenix) eine Kopie des Bildes, eine andere befindet sich in den Uffizien. In Venedig gilt das Bild als ein Werk der Scuola fiamingha. Der sog. Jan Lys des Wiener Belvedere hat sicher mit unserem Künstler nichts zu thun.

[3]) Vergl. hierzu Bode: Studien 326 nach A. Bredius im nederlandsche Kunstbode von 1881 (S. 196 ff.), sowie Obreen's Archief IV, 55 und „Oud Holland“ 1890 S. 6, wo eine Stelle aus Jan Sysmus' „Schildersregister“

In diesem Falle aber meine ich ausnahmsweise doch bei Jan Lys bleiben zu sollen, weil auf dem fraglichen Bilde (einer Toilette der Venus) für jene der Grazien im Mittelgrunde, die nach oben blickt, dasselbe Modell benützt ist, das mir auch sonst aus den Werken des Jan Lys erinnerlich ist. Auch wüsste ich, trotz der feinen, hier etwas glatten Mache, eine auffallende Verwandtschaft mit Dirk v. d. Lisse nicht nachzuweisen.

Unter den Holländern verweilend, müssen wir nunmehr einen monogrammierten Pieter Codde (No. 490) betrachten. Ein rauchender Soldat in grauvioletter Kleidung, der beim Feuer steht, ist die auffallendste Figur des kleinen Hochbildes. Im Mittelgrunde liegt ein anderer Soldat. Ein dritter (hellbraun und grau gekleidet) liegt rechts im Vordergrunde. Rechts auf der Mauer steht das bekannte Monogramm [1]), das die Bestimmung im Katalog auf P. Palamedesz selbstverständlich hinfällig macht. Nach meiner Erinnerung ist das nette Täfelchen an einer Stelle bis auf die Asphaltuntermalung abgescheuert, was für aufmerksame Beobachter in mehrfacher Beziehung zu denken giebt. Der Amsterdamer P. Codde vertritt hier die Richtung der kleinen Nachfolger der Haarlemer Weise des Franz Hals. Die Feinmaler der Leydener Richtung, deren Reihen bei der Versteigerung von 1867 stark gelichtet worden sind, finden in einem Bildchen von Gerrit Dov, einem bezeichneten J. Verkolye und einem F. v. Mieris junior ihre hauptsächlichen Vertreter.

Der Dov ist nicht ganz sicher bestimmt. Ich halte aber No. 481, das Brustbild eines Rabbiners mit blauer

---

(um 1670) mitgeteilt und kommentiert wird. Siehe auch Bredius in Lützow's Kunstchronik XVII. 747 ff. Zur Überprüfung meiner Ansicht geben einerseits die Bilder des Jan Lys, andererseits die sicheren Werke des Dirck von der Lisse Gelegenheit, die z. B. in Braunschweig (No. 727 ff.), in Schwerin (No. 613 ff. — 616 ist nicht monogrammiert und dürfte ein Werk des Vertangen sein), in Innsbruck (No. 645) und in Mannheim (No. 129) zu finden sind.

1) Es hat denselben Duktus, wie auf einem der Hauptbilder des Meisters, auf dem „grossen Ball" in der Wiener Akademie.

Mütze und im Pelzrock, für ein ziemlich frühes Werk des genannten Feinmalers. Im allgemeinen erinnert es freilich sehr stark an den Rembrandt'schen sogenannten Juden Philo von 1630 im Ferdinandeum zu Innsbruck [1]).

Der Verkolye ist ein feines, zartes Bildchen, das eine Dame mit einer Laute darstellt. Die junge Schöne, die an einem Tische sitzt, trägt ein weisses Seidenkleid, eine schwarze Mantille und um den Hals eine Perlenschnur. Die Bezeichnung „J Verkolye 1676" findet sich in feinen Zügen ausgeführt rechts im braunen Grunde. (Auf Eichenholz, No. 110.) Das Bildchen ist auch Waagen aufgefallen [2]), der aber die Jahreszahl irrig für 1696 las. Damals war Johannes Verkolye aber nicht mehr am Leben [3]). Gewiss wird das fein durchgebildete Stückchen, das ein wenig an die Weise Karl van Moor's erinnert, bei den meisten Besuchern der Galerie grossen Anwert finden. Ebenso der erwähnte F. van Mieris ein nettes Gesellschaftsbild, dessen Echtheit, wie ich meine, ganz ohne Grund angefochten worden ist. Die Bezeichnung: „F. v. Mieris, 1706", halte ich, wie das ganze Bild für vollkommen unverdächtig. Der Zweifler dachte wohl an den berühmteren Frans Mieris, den Grossvater. No. 460 und 496 sind vom Leydener Jakob Toorenvliet [4]) und zwar vermutlich ziemlich frühe Werke des Meisters (No. 460 als „Unbekannt") im Katalog, „Ein Bauernbursche, die Leier spielend, neben ihm ein Mädchen und ein Alter", No. 496 „Einem alten Weibe mit einem Bier-

---

1) Das Innsbrucker Bild ist besprochen bei C. Vosmaer Rembrandt (II. Aufl. S. 487), in Bode's Studien zur Geschichte der holländischen Malerei und in H. Semper's „Die Gemäldesammlung des Ferdinandeums in Innsbruck" (S. 51). Der Jude Philo war, nebstbei bemerkt, um 1820 in der Wiener Sammlung Hoppe und ist meines Wissens von Vliet gestochen.

2) Kunstw. und Künstler in Deutschl. I. 137.

3) Der Pommersfeldener Katalog schreibt es irrtümlicherweise dem Sohne Niklas Verkolye zu.

4) Über das Hauptbild desselben vergl. meine kleine Studie aus Enns, die demnächst in Seemann-Lützow's Kunstchronik erscheinen soll.

glase klopft ein Alter mit einem Kruge in der Hand, auf die Schulter". (Kleine Breitbilder auf Holz.)

Durch seine kleinen Genrebilder, die sich in Holland und anderwärts erhalten haben, weit bekannt ist Arie de Vois, ein anderer Leydener Feinmaler, von dem in Pommersfelden eine ganz ungewöhnliche Komposition, eine Allegorie nämlich, zu sehen ist. No. 100 „Der Friede ... vorgestellt durch ein weiss und blau gekleidetes Weib auf einem Throne ...."[1]). Die alte echte Bezeichnung, die auch Waagen gesehen haben dürfte, befindet sich rechts an der Plinthe der Säule. Aber auch ohne diese Signatur werden gewiss viele den Meister an seinem weichen, warmen Braun und an der Figur des Merkur rechts im Vordergrunde erkennen, einem Typus, der nach meiner Erinnerung bei de Vois mehrmals vorkommt. Als figurenreiches, allegorisches, fast einen Meter hohes Bild des Meisters ist das Gemälde eine ganz ungewöhnliche Erscheinung (No. 100).

Auch Gotfr. Schalken, den man sonst meistens als den Schöpfer von kleinen Sittenbildern mit Kerzenbeleuchtung zu sehen gewohnt ist, lässt sich hier in Pommersfelden von einer ungewöhnlichen Seite studieren. No. 69 und 71 sind grosse mythologische Bilder mit Figuren von etwa halber Lebensgrösse[2]). Beide Gemälde, Gegenstücke, sind breit und weich gemalt, beide mit der Unterschrift des Künstlers versehen. Auf No. 71 fand ich überdies die Jahreszahl 1691. Die übrigen Bilder desselben Meisters, die noch im Katalog verzeichnet stehen, habe ich nicht genau geprüft. No. 73 und 59 schienen mir wohl von seiner Hand zu sein.

Die Leydener Feinmalerei hat mit ihren kleinen Bildern

---

1) Gegenwärtig hängt das Bild nicht in der Galerie, sondern in den Wohnräumen. — Über Arie de Vois vergl. neben der älteren Litteratur auch die „graphischen Künste" X, 41.

2) No. 69, Semele, ist von Lang in Meusel's Museum von 1788 besonders hervorgehoben.

eine gar mächtige Wellenbewegung in der niederländischen Kunst angeregt. Etwa fünfzig Jahre lang breitet sich diese nach allen Seiten hin aus. Streng genommen zittert sie noch heute nach. Die späteren Nachahmer der feinen Leydener malten dann freilich nicht immer so sorgsam wie der älteste Hauptvertreter dieser Richtung, wie Gerrit Dou. Dies erkennt man auch an einem Bilde des Antwerpeners Baltasar v. d. Bossche, der jene Richtung der holländischen Gesellschaftsbilder in Antwerpen bis ins 18. Jahrhundert herauf führt. Eines seiner Hauptwerke ist zweifellos der grosse Hausball in Pommersfelden, ein bedeutendes, interessantes Bild von guter Farbenstimmung. (Es hängt ohne Nummer und unter falschem Namen in einer der Galerien, den Fenstern gegenüber.) Die Frage zu beantworten, in welchem vornehmen Hause die dargestellte Tanzunterhaltung stattfindet, das könnte einem Kenner der flandrischen Gesellschaft des vorigen Jahrhunderts ein Studium sein. Denn die vielen Personen, die auf dem Bilde vorkommen, sind alle ganz offenbar als Bildnisse gemalt. Der Vortrag erinnert noch entfernt an den der Mieris und nicht wenig an Moni's Malweise. Im Verhältnis zu den bedeutenden Abmessungen, die in der Höhe über 2 Meter, in der Breite nicht viel weniger betragen, ist unsere Leinwand sehr fein durchgebildet. Die Signatur lautet: B. v. Bosshe F. 1709 [1]). Dieser Künstler erinnert uns aber daran, dass auch andere Antwerpener Figurenmaler in Pommersfelden durch Werke von Bedeutung vertreten sind. Gar viele sogar sind deren vorhanden. Wir rücken sie der Darstellungen wegen hier ein, obwohl von den Holländern noch eine Reihe guter Landschaften zu betrachten übrig bleibt. Gehen wir sofort auf den grossen Rubens los, von dem hier eine Caritas mit überlebensgrossen Figuren in erster Linie zu nennen ist (als No. XIII in den Nachtrag des Kataloges von

---

[1]) Im alten Katalog aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts ist das Bild als No. 123 noch auf den richtigen Autor bezogen.

1857 aufgenommen). Es ist ein echtes, gutes, eigenhändiges Bild, von dessen Glanz man sich nach der kleinen, fleckigen Photographie im Versteigerungs-Katalog von 1867 gar keinen Begriff machen kann. In die beste Zeit des Meisters fällt es und zeigt noch nichts von der Buntheit des letzten Stiles. Dem Aufbaue nach scheint es ein Gegenstück zur nährenden Venus des Rubens zu sein, die nach Schneevogt's Angabe sich in Potsdam befindet und von Corn. Galle sowie mehreren anderen Stechern nachgebildet ist. Trotz des bedeutenden Kunstwertes erschien bei der Versteigerung den Sammlern die Summe von 150 000 Francs, um die es feilgeboten wurde[1]), damals zu hoch gegriffen, weshalb denn dieses Hauptstück dem Schloss zu Pommersfelden erhalten blieb und das glücklicherweise in einem Zustande von seltener Frische[2]). Mehrere andere Werke des grossen Flandrers wurden 1867 losgeschlagen. Zurückgeblieben ist noch das Brustbild eines Bildhauers oder Kunstliebhabers, der eine Bronzefigur vor sich hält (No. 31). Hier dürfte wohl nur das Antlitz von Rubens eigener Hand übergangen sein. Ohne Nummer wird ferner ein Bild: Kentaur und Nymphe bewahrt (die Nymphe ist eben daran, dem Pferdmenschen auf den Rücken zu steigen), das mir von Rubens' Hand zu sein schien und seinem späten Stil angehören dürfte. Was ich sonst unter dem grossen Namen in der Gemäldesammlung vorgefunden habe, gehörte in die Reihe der alten Kopien oder der Schulbilder, so der Liebesgarten (No. 91, nach dem oft wiederholten und variierten Original in Madrid), so die Bildnisse von Herzog Pepin und seiner Tochter Bega No. 54 (nach dem Original im Wiener Belvedere), wohl auch No. 133, ein Christus am Kreuz, der nicht ganz gut erhalten ist. Im Vorrat des Schlosses habe ich eine Bekrönung eines

---

[1]) Nach einem handschriftlichen Vermerk im Auktionskatalog, der in der Vorrede (von W. Burger) das Bild „le principal trésor de la galerie" nennt.

[2]) Nagler's Lexikon (XIII. 579) kennt das Bild, das Waagen (a. a. O. I. 132) jedenfalls zu flüchtig beurteilt hat. Das Bild soll schon im Katalog von 1746 vorkommen.

Siegers durch einen Eroten gesehen, die mir rasch wieder aus dem Gedächtnis entschwunden ist, die aber vielleicht als Rubens'sche Komposition Beachtung verdient.

Van Dyck's kunstreicher Pinsel ist durch ein, wie ich meine, vorzügliches Bild vertreten, das Sankt Martin zu Pferd und den Bettler, sowie andere Figuren zur Darstellung bringt. Man weiss, dass zum mindesten zwei Bilder dieser Darstellung auf Van Dyck bezogen werden [1]). Das eine, dessen Echtheit in keiner Weise bestritten werden kann, ist das Altarblatt zu Saventhem, das mit der misslungenen Werbung des Künstlers um die schöne Tochter des Marten van Ophem zu Saventhem zusammenhängt und noch heute im genannten Orte zu finden ist [2]). Das zweite Bild „hängt unter Ruben's Namen in Windsor Castle“ [3]) und wird bald für ein Jugendwerk des Van Dyck bald für eine Arbeit des Rubens unter Mitwirkung des jungen Schülers gehalten. Ich füge hinzu, dass im Nachlassverzeichnis des Rubens ein Bild desselben Gegenstandes als Werk des Van Dyck verzeichnet steht [4]) und dass sich im Vorrat des Belvedere eine alte Kopie des Martinsbildes vorfindet, die allerdings gewiss mit Van Dyck's oder Rubens' Hand gar

1) Vergl. M. Rooses (Reber) „Malerschule von Antwerpen“ S. 283 und Woermann's „Geschichte der Malerei“ III, 445.

2) Vergl. Van den Branden „Geschiedenis der Antwerpensche Schilderschool“ S. 706, wo auch Van Dycks Liebesgeschichte nach (Annales de l'Académie d'Archéologie d'Anvers 1863 p. 36 und 1866 p. 436) erzählt wird.

3) Woermann a. a. O. Vergl. auch Waagen's „Treasures of art in Gr. Br.“ II, 435.

4) Vergl. Revue universelle des arts I (1855) No. 234 „Un St. Martin, du mesme“ (Van Dyck). Im „Catalogue of the works of art in the possession of Sir P. P. Rubens at the time of his decease . . .“ (ohne Namen des Herausgebers) „for private circulation“ (1839) heisst es bei No. 234: „St. Martyn by the same (Van Dyck) uppon Cloth“. Ob dieser Zusatz auch im Originalkatalog stand, kann man nur in der Pariser Nationalbibliothek erfahren. Ein neuer Beweis, wie recht ich vor einiger Zeit hatte, einen Neudruck jenes Verzeichnisses anzuregen, auf das die Freunde des grossen Antwerpeners bei jeder Gelegenheit zurückgreifen müssen. Giebt es doch in den späteren Drucken des Nachlassverzeichnisses von Rubens ebenso viele Varianten wie in denen des Rembrandt'schen Nachlassverzeichnisses.

nichts mehr zu thuen hat, aber doch bis ins 17. Jahrhundert zurückreicht. Auf die Ähnlichkeit des Bildes im Belvedere-depôt mit dem Pommersfeldener machte mich schon Graf Schönborn aufmerksam. So weit ich über die ziemlich verwickelte Angelegenheit augenblicklich unterrichtet bin, giebt die Kopie im Belvedere die Komposition von Saventhem wieder. Das Pommersfeldener Bild scheint mir eine eigenhändige, etwas veränderte Wiederholung des Altarblattes zu sein, das Van Dyck kurz vor seiner italienischen Reise ausgeführt haben dürfte. Im Katalog wird es als eine Arbeit „nach P. P. Rubens" (No. 626) bezeichnet, was mir so lange als allzu bescheiden erscheinen muss, als man nicht den Beweis erbringt, dass die Komposition des Martinsbildes vom Lehrmeister und nur die Ausführung vom Schüler ist. Zum mindesten ist der Name des Schülers sicher der des berühmten Van Dyck. Das Pommersfeldener Bild ist (in lebensgrossen Figuren) auf Leinwand gemalt und könnte das Martins-Bild aus dem Nachlass des Rubens sein[1]). Jenes Bild war vermutlich eine, eigens für den Lehrer gemalte Wiederholung der Altartafel gewesen.

Hochinteressant war es mir, als mich beim ersten Rundgang durch die Galerie zu Pommersfelden Graf Schönborn auf eine Studie nach einem Pferdekopf aufmerksam machte, die aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem Martinsbilde zusammenhängt. Denn sie stimmt, von einigen kleinen Abweichungen abgesehen, sehr gut zu dem Kopf des Pferdes auf dem Sankt Martinsbilde. Die Studie dürfte für eine freie Wiederholung des Bildes gemacht worden sein, die Van Dyck in Italien ausführte. Denn sie ist auf eine Papierrechnung rasch hingeworfen, auf deren Rückseite ich einige italienische Vermerke gefunden habe. Die Studie könnte für das Bild in Windsor verwendet worden sein. All' das ist zu über-

---

1) Wenn das englische Verzeichnis mit seinem „upon Cloth" Recht behält.

prüfen, ebenso wie die Beurteilung eines anderen Bildes, das mit Van Dyck's Art sehr verwandt ist (No. 632, Anbetung durch die hl. drei Könige).

No. 168 („Franz Xaver im Chorrocke") wird vom Katalog vermutlich ganz richtig mit dem grossen Rubensschüler in Verbindung gebracht. Eine eigentliche Bestimmung fällt schwer, da das Bild sehr gelitten hat. No. 303 aber, ein gutes interessantes Bildnis, ist keinesfalls von Van Dyck, sondern von einem etwas späteren Engländer, der viel schwächlicher malte und seine Töne viel feiner vertrieb als der Flandrer. (Lebensgrosses Brustbild eines jungen Mannes. Leinwand, auf Eichenholz aufgezogen.) Im Vorrat streifte mein Blick eine alte Kopie nach Van Dyck's Samson und Dalila, deren Original sich bekanntlich im Belvedere befindet und deren Skizze das Ferdinandeum besitzt.

Wenn ich hier einen Engländer einschieben darf, der übrigens ebensogut seiner Geburt wegen als Deutscher, oder seiner Ausbildung nach als Niederländer betrachtet werden könnte, so ist auch noch das „Bildnis einer Dame in gelbem Mantel und mit einem Blumenstrausse am Busen" zu nennen, das, wie ich meine, mit Recht als P. Lely gilt (No. 297).

Ein ländlicher Tanz von Van Thulden (No. 286)[1] ist schon bei Waagen als vorzügliches Bild erkannt (a. a. O. S. 133): „Eine ebenso ungewöhnliche als geistreiche Schöpfung von ihm ist .... ein Kirmessfest, obschon er die glücklichsten Motive aus dem berühmten Bauerntanz seines Meisters im Louvre entlehnt hat". Der Nachforschung bedarf es noch, ob und wie das van Thulden'sche Bild in Pommersfelden mit dem Bild des Rubens in Madrid[2]), mit einer Skizze in der

---

1) Woermann's Geschichte der Malerei III. 461 erwähnt auch ein Bild „Mars und Venus" von 1652 von V. Thulden in Pommersfelden. Ich habe darüber keine Notizen gemacht.

2) Es scheint mir, dass Waagen dieses Bild mit der Kirmess im Louvre verwechselt.

Wiener Akademie und mit dem Stich des Leo van Heil zusammenhängt. Zu beantworten werden die angedeuteten Fragen wohl erst sein, wenn eine ausführliche Beschreibung des Bildes zu Pommersfelden oder noch besser eine gute Abbildung desselben vorliegen wird.

No. 373 gehört in die Schule des Rubens und bringt den verkleideten Achill zur Darstellung, der am Hofe des Lykomedes unter dessen Töchtern vom kundschaftenden Odysseus erkannt wird. Die Komposition stimmt mit keiner derjenigen desselben Gegenstandes überein, die mir als Werke des Rubens bekannt geworden sind. Nach einem noch keineswegs methodisch durchgemachten Gedankengang scheint mir die Komposition zu Pommersfelden mit dem F. v. d. Wyngarden'schen Stich nach Van Dyck übereinzustimmen. Waagen hält das Bild für Van Thulden. Man sieht, wie die neuen Fragen nur so aufschiessen in einer Galerie, um die sich Jahrzehnte lang die Wissenschaft nicht bekümmert hat. Der Rubensschüler J. v. Hoeck ist durch „eine Dame als Schäferin gekleidet" und einen „Herrn mit einem Federhute" (No. 467) vertreten, wenn anders hier meine Diagnose standhält.

Neben Rubens, van Dyck, van Hoeck und van Thulden sind noch andere Flandrer derselben Zeit in Pommersfelden zu finden. Das Hendrik v. Baalen zugeschriebene Bild Israeliten in der Wüste (No. 18) ist nach meiner Ansicht richtig bestimmt, ebenso No. 103, ein Bacchanal von demselben Künstler. Von Jakob Jordaens und wohl von F. Snyders sind die Bacchantinen und Panisken unter Beigabe von einer Art Stillleben mit Früchten u. s. w. gemalt, die No. 413 führen. Dem Simon de Vos möchte ich No. 493, einen „trunkenen Silen von Faunen getragen" zuschreiben. Ein Kopf auf diesem Gemälde erinnerte mich auch an Pieter van Lint's breite spätere Manier.

Jan Jordaens ist durch ein figurenreiches Bild: Jakob und Laban vertreten (ohne Nummer in einer der Galerien).

Von einem der Frans Francken[1]), von dem derbmalenden, ist No. 178 (Esther und Ahasver). Von einem anderen Fr. Francken sind wohl die Figuren in dem hübschen Breitbild No. 186 (Schöpfung, Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies in einer Landschaft mit vielen Thieren und Blumen). Irre ich nicht, so hat auch Jeroom van Kessel Anteil an dieser Tafel (die vom Katalog mit v. Dyck, Jan Brueghel und Wildens in Verbindung gebracht wird). In die Franckenfamilie sehen auch die Figuren auf einer Landschaft des van Uden (No. 271).

An die Francken reihen sich ungezwungen zwei Bilder mit Tanzunterhaltungen an, die ich in den Gastzimmern vorfand und als Werke des P. v. Laen (auch Lamen genannt) erkannte[2]). Ein signiertes Bild dieses eigenartigen Gesellschaftsmalers, befindet sich in der Galerie Liechtenstein in Wien. Nach diesem Bilde zu schliessen, sind die van der Laens in den meisten Galerien richtig bestimmt (bei Nostitz in Prag, in Pest, in Darmstadt[3]) und anderwärts). Derlei Bilder wie die zwei Tanzstunden in Pommersfelden wurden schon von den Franckens gemalt, wie das aus dem monogrammierten Hieronymus Francken in Aachen und aus einem Fr. Francken in Bamberg hervorgeht. Einen van der Laen, der sich noch ganz an die Francken anlehnt, glaube ich in Koblenz im Theatergebäude gefunden zu haben.

Noch ein vlæmischer Gesellschaftsmaler ist in Pommersfelden zu studieren. Es ist einer der drei David Ryckaert

1) Einige Andeutungen über diese Maler gebe ich im Abschnitt über die städtische Galerie zu Bamberg.

2) Über diesen Künstler vergl. besonders die Liggeren, Van den Branden's Geschiedenis, Rooses Malerschule und Bode's Studien, sowie die Berichte und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereines von 1890 (Artikel über die Galerie des Prinzen Eugen). C. de Bie's „gulden Cabinet" (S. 159) widmet dem Künstler eine kurze Charakteristik, Descamps (La vie des peintres I. 272) nur wenige Zeilen. V. d. Laemen dürfte um 1615 geboren sein. Er starb 1651. Vergl. auch Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen IV, 194 und die Studie über die Galerie Nostitz.

3) No. 417, allerdings noch als Le Ducque im Katalog.

und zwar vermutlich der jüngste, von dem ein grosses figurenreiches Breitbild mit Darstellung einer „musikmachenden Gesellschaft von Herren und Damen“ stammt (No. 582). Waagen rühmt in seiner oft citierten Arbeit ein derlei Bild ausserordentlich und meint damit vermutlich das heute noch vorhandene. Es ist zwar etwas nachgedunkelt, wird aber immerhin zu den bedentenden Werken des Künstlers zu zählen sein.

Zwei Bildchen von der Hand des mittleren Ryckaert, wie ich vermute, gehen unter der gewiss irrigen Bezeichnung „Schule Brouwer“ (No. 482 und 488). Beide sind nach meiner Ansicht Bruchstücke eines grossen Breitbildes mit Darstellung einer wüsten Scene, deren ja die Ryckaerts mehrere gemalt haben. Wahrscheinlich war das Bild bis auf wenige Figuren schon ganz verdorben, weshalb man die zwei noch erhaltenen Stücke herausgesägt haben wird. Darum geht auch die Faserung der Eichenbrettchen, auf welchen die kleinen Halbfiguren gemalt sind, quer durch die beiden Hochbildchen, deshalb auch geben die Figuren allein genommen eigentlich keinen Sinn, deshalb endlich sind sie (obwohl gegenwärtig als Gegenstücke aufgehängt) gar nicht als Pendants komponiert.

Einige flandrische Bildnisse seien hier noch besprochen, obwohl sie uns in der Zeit ein wenig zurückführen. Wir müssen uns ihnen zu lieb in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts versetzen. Ein Gruppenbildchen No. 94 ist sehr schwierig zu beurteilen. Viele werden dabei vielleicht an französische oder brabanter Maler, erinnert werden und an irgend einen talentvollen Schüler des „Meisters der weiblichen Halbfiguren“ denken. Dass schon heute ein sicherer Name für das subtile, reizende kleine Familienbildnis sollte zu finden sein, scheint mir zweifelhaft. Der Name eines Porbus im Katalog ist ja doch nur eine Verlegenheitsdiagnose.

Die folgenden zwei Bilder kann man aber so sicher als möglich für Werke des Geldorp Gortzius ansehen und das für gute und gut erhaltene (No. 53 und 55). No. 53 ist das „Bildnis eines ältlichen Mannes“ mit Halskrause und

nach meiner Erinnerung auf Holz gemalt. Der Name des Dargestellten wäre vielleicht aus dem Wappen zu ermitteln, das der Künstler dem Porträt beigegeben hat [1]). Das Gesicht ist weich gemalt, gut modelliert; minder gelungen sind die Hände. In der linken oberen Ecke des Bildes gewahrt man ein Stück grünen Vorhanges. Der Grund ist (nach meiner Erinnerung) dunkelgrau. Eine Aufschrift lautet:

ÆTATIS 55
AN° 1597
GG . F. „

(A und E sind aneinandergeschoben, ebenso die zwei G; letztere sowie das F erscheinen in etwas liegender Schrift.)

No. 55, das Gegenstück des eben beschriebenen Bildes, ist eine weibliche Halbfigur. Auch hier erscheint die Halskrause, und das in jener Form, die in den Niederlanden und anderwärts um 1600 gebräuchlich war. Auch hier ist das Gesicht weich modelliert und sind die Hände von mässiger Qualität. Grauer Grund. Links oben die Inschrift:

ÆTATIS . 52
AN° 1597
GG · F . „

(Anordnung der Inschrift, wie beim Gegenstück, darunter ein Wappen.) [2])

Zwar nicht monogrammiert aber sicher von demselben Künstler [3]) gemalt ist No. 294 „Bildnis einer Frau mit weisser Halskrause und Haube“.

---

1) Vertikal geteilter Schild. Heraldisch rechts in Weiss ein gelbes Andreaskreuz und vier gelbe Ringe in den Winkeln. Links in Gelb ein schwarzes Horn an einer Schlinge. Auf dem Zimier in umgekehrter Ordnung dieselben Abzeichen. Meine bisherigen Bemühungen das Wappen zu deuten waren vergebens.

2) Das ich leider nicht genau beschrieben habe.

3) Über Gualdorp Gortzius vergl. neben den Handbüchern und Lexika besonders Hyman's französische Ausgabe des Schilderbooks von V. Mander, J. J. Merlo's Nachrichten von kölnischen Künstlern S. 128 ff. und den Artikel über die Galerie Harrach im Monatsblatt des Wiener Altertumsvereines vom November 1889. Ein monogrammierter G. Gortzius von 1605 ist in Pest, einer von 1611 in Weimar, einer

Wären nunmehr die meisten wichtigen niederländischen Figurenmaler besprochen, so könnte uns Peter Brueghel halb Figurenmaler, halb Landschafter zur niederländischen Landschaftsmalerei herüber leiten. Vom jüngeren P. Brueghel besitzt die Pommersfeldener Galerie ein grosses Werk von ebensolchem künstlerischen wie kulturgeschichtlichen Interesse. Der „Bauerntanz in einer Dorfschenke" (No. 436) ist ein reich komponiertes grosses Breitbild, dem Vater Brueghel sehr nahestehend, das wie selten ein anderes verwandtes Bild in die niederländischen Sitten Einblick gewährt. Der Künstler war etwas frei in der Wahl der dargestellten Situationen, weshalb das Gemälde auch gewöhnlich verdeckt gehalten wird. Auch die Reihen kleiner Rundbilder, die (vielleicht schon seit Herstellung der Tafel) rings um das grosse Gemälde angebracht sind, bieten manchen Zug, der heute Vielen anstössig erscheinen könnte (No. 336 a—i). Dass auf diesen Bildchen Sprichwörter illustriert sind, ist ziemlich sicher und kann uns beim jüngeren Peter Brueghel auch gar nicht überraschen. Man weiss um seine „vlaamsche spreekwoorden" des Stadtmuseums zu Haarlem. Die Darstellungen sind nach meiner sehr verblassten Haarlemer Erinnerung von denen in Pommersfelden verschieden. Auf No. 436 f liest man die Bezeichnung „P. BREVGHEL", deren Echtheit ich nicht geprüft habe, die ich aber, nach den Bildern selbst zu schliessen, nicht gerade verdächtigen möchte. Es scheint, dass der jüngere Peeter Brueghel eine andere Schreibung des Namens beliebte als der alte und als Jan Brueghel der Ältere [1]).

---

von 1612 in Turin (ein Faksimile der Signatur des Turiner Bildes verdanke ich der Güte von Herrn Direktor Vesme), ein Bildnis von 1613 in Pest. Eines der frühesten Bilder, die mir bekannt geworden, ist der Kopf bei Harrach in Wien (wohl von 1587). Die meisten Bilder unseres Künstlers sind in Köln, wo er lange gelebt hat.

1) Über Schreibweise und Aussprache des Namens vergl. G. Crivelli „Giovanni Brueghel" S. 18. Rooses, Malerschule von Antwerpen (übersetzt von Reber) S. 75 und H. Hymans Anmerkungen zu seiner französischen Van Manderausgabe. Kaum von Belang ist „l'Art" 1888 II. 142. Am meisten für sich hat die Aussprache: Brögel.

Jan Brueghels, des Älteren, Spuren sind nun gleichfalls in Pommersfelden aufzufinden. No. 439 (ein grosses Breitbild „Hügelige Landschaft mit mehreren Kutschen und Karren“) scheint mir ganz richtig als J. Momper und Jan Brueghel bestimmt. Ohne Nummer hängt in den Gastzimmern noch ein kleineres Bild dieser Richtung. In der Art des älteren J. Brueghel (oder des Schoubrouck) ist No. 499, eine Versuchung des Heiligen Antonius, der in seiner Zelle von tausend Spukgestalten, von Tod und Teufel bedrängt wird. Die eben genannten Maler haben den Gegenstand öfter behandelt und so viele damit verwandte Darstellungen gemalt, dass es schwer fällt, all' die Bilder auseinander zu halten. Deshalb äussere ich mich mit einigem Rückhalt, wenn ich die Komposition einer grossen Versuchung Antonii in der Kunsthalle zu Karlsruhe für dieselbe ausgebe, wie die auf dem kleinen Bilde zu Pommersfelden [1]). Der landschaftliche Hintergrund tritt hier bedeutend hinter die Figuren zurück. Dasselbe gilt von einem Bildchen des überaus seltenen F. v. Osten [2]), dessen Brand von Sodoma hier als Elsheimer (No. 457) galt. Das quer ovale Bildchen sieht wie ein vergröberter Jan Brueghel oder Schoubrouck aus und erinnert nur ganz wenig an den genannten berühmten Frankfurter Meister. Zudem steht unten mitten die feine, aber sehr deutliche Bezeichnung „f. v. osten. fecit“.

Recht eigentliche Landschaftsmalerei tritt uns hier zunächst bei R. Savery, W. v. Nieulant und Anton Mirou entgegen. Vom letztgenannten fand ich auf Schloss Weissenstein ein, dort verkanntes Bildchen ohne Nummer. Es

---

1) Das Bild in Karlsruhe, dort ohne Nummer und, wie es scheint, erst vor kurzem eingereiht, sah ich übrigens kurz nach meinem Besuch in Schloss Weissenstein, so dass ich hier ein wenig auf mein Gedächtnis bauen darf. Die Ausführung im grossen zu Karlsruhe habe ich für eine Arbeit von alter flandrischer Hand angesehen.

2) F. v. Osten ist wohl jener Franziskus Ost, der (nach Liggeren II. 574 und 579) von 1694 auf 95 bei Alexander Bredal in die Lehre kam. V. d. Branden S. 1094 nennt Frans van Oosten als Maler und Bruder des Isaak v. O.

ch annehmen, dass eine Gegend unfern Frankenthal ellt ist, wo der Künstler lange Zeit thätig war[1]). Wir eine Flusslandschaft vor uns mit vielen Bauernhäusern allerlei Figuren. Heller, sonniger Mittelgrund. Die Namensfertigung „A MIROV F." ist vollkommen sicher leserlich, wogegen die Jahreszahl darunter 1602, aber auch 1612 lauten kann. (Das Bildchen misst ca. 0,50 in der Breite, 0,30 in der Höhe. — Auf Kupfer.) Im Stil ist eine gewisse Verwandtschaft mit Rol. Savery zu beobachten, dessen Werken wir uns nun zuwenden wollen. Es sind deren vier vorhanden. Eine hübsche Landschaft aus der mittleren Zeit des Künstlers und mit der Bezeichnung „R SAVERY F", darunter 1603 (schwarze Schrift auf braunem Grunde. Das Bild hat keine Nummer); ausserdem drei etwas später entstandene Landschaften.

R . SAVERY
1603.

Eine (No. 478) bringt eine waldige Gegend, „worin Orpheus zwischen allerhand Tieren sitzt und die Leier spielt", zur Darstellung und kann noch dem mittleren Stil angehören. Leider ist die Jahreszahl unleserlich geworden. Der helle Sonnenblick, der auf den Mittelgrund fällt, und die sorgsame Ausführung geben übrigens eine Art Datierung. Die Bezeichnung: „ROELANT SAVERY FE" ist auf drei Zeilen verteilt und in schwarzen Zügen auf braunem Grunde ausgeführt (rechts unten). Eine weitere Landschaft unseres Meisters (No. 494) ist von fremder Hand (aber sicher nicht von der des Poelenburg, den der Katalog nennt) mit den Figuren der ersten Eltern geziert. No. 505 endlich ist eine „wilde Waldgegend, worin reissende Tiere verschiedener Art gruppiert sind". Auch auf diesem guten Bilde ist leider die Jahreszahl nicht leserlich. Sie ist überstrichen, von der zarten Hand eines Restaurators vermutlich. Die Bezeichnung ROELANT SAVERY

1) Vergl. meine Studie über die Galerie Nostitz in Prag und mein Feuilleton „Aus Dessau" in der Wiener Zeitung vom 3. Oktb. ff. 1889. In Woermann's Geschichte der Malerei III. S. 395 wird das Pommersfeldener Bild mit der Jahreszahl 1602 erwähnt.

ist wie gewöhnlich in Schwarz auf den braunen Boden hingesetzt[1]).

Mit einem der Saverys steht, wie es in den Quellen heisst, Willem van Nieulant in Schulzusammenhang, den man hauptsächlich aus seinem auffallenden grossen hellen Bilde von 1612 im Belvedere kennt[2]). Zwei kleinere durch Bezeichnung und Datierung belangreiche Bilder, wenn auch weniger fein als das genannte, finden wir in Pommersfelden, eines in den Gastzimmern, ein anderes ohne Nummer in einer der Galerien. Das letztere ist so bezeichnet: GVIL: NIEVLANT·1629

Es bringt römische Ruinen zur Darstellung (0,65 breit, 0,48 hoch, auf Eichenholz; treffliche Erhaltung). Im dunkelbraunen Vordergrund erheben sich links dunkelgraue Tempelruinen. Im Mittelgrunde gewahrt man hell-fleischrote Architektur, die lebhaft von der hellgrünlichen Vegetation absticht. Die Abtönung nach der Ferne hin ist wohl beachtet; die Figuren dagegen sind steif gezeichnet und bunt gemalt. Kaum sind sie von derselben Hand wie die Figuren auf dem Wiener Bilde. Das Bildchen in den Gastzimmern scheint zu dem beschriebenen als Gegenstück zu gehören und zeigt fast dieselbe Signatur, wie jenes (auf einem Balken). Hier ist ein italienischer Hafenplatz mit antiken Ruinen dargestellt[3]).

---

1) Roel. Savery, der wohl viel mit seinem Bruder Jakob gemeinsam gearbeitet haben wird, ist ein viel mannigfaltigerer Meister als gewöhnlich angenommen wird. Er hat auch Bauernbilder in der Art des alten Brueghel gemalt. Ein derlei Bild besitzt Dr. Gross in Wien. Die Wiesbadener Galerie bewahrt dann einen fast lebensgrossen Papagei von seiner Hand und in der Liechtensteingalerie hängt ein Blumenstück von 1612 mit Savery's Bezeichnung.

2) Ob ein dunkleres, im ganzen aber nahe verwandtes Bild in der Akademie zu Venedig von diesem Nieulandt ist, wage ich nicht mit Bestimmtheit zu behaupten, da es mit „Nieulandt 1653“ bezeichnet ist und unser Künstler 1635 schon gestorben sein soll. Ist die Jahreszahl verschrieben? Von Adrian v. Nieulandt kann das Bild nicht sein. Oder ist man über das Todesjahr des Willem v. N. schlecht unterrichtet?

3) Über W. v. Nieulandt ist neben den Büchern, die hier schon mehrmals bezüglich der flandrischen Malerei aufgeführt wurden, auch Corn. de Bie's gülden Cabinet 63 ff. zu vergleichen.

Einer ganz anderen Richtung der flandrischen Landschaftsmalerei als W. v. Nieulandt gehört das folgende Bild an, das Lucas van Uden zum Urheber hat. Es ist ein sicheres, gutes Werk von diesem Hauptmeister der vlæmischen Landschaft.

Lucas van Uden. ist die Bezeichnung, die sich rechts auf der interessant komponierten Landschaft (No. 271) vorfindet. Als Figurenschmuck ist eine heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten beigegeben, die möglicherweise von einem Maler der Franckengruppe gemalt ist. In der Landschaft sind die drei Töne der älteren flandrischen Meister noch festgehalten, im übrigen ist sie schon ziemlich frei behandelt und gehört wohl dem Stil nach sehr nahe zu dem bezeichneten Bilde im Mainzer Museum (dort 130a), das übrigens doch ein wenig später fällt. Waagen hebt den Pommersfeldener Van Uden mit Recht als bedeutend hervor, auch Woermann's Geschichte der Malerei nimmt es in ihr Verzeichnis auf (III. S. 468).

Wieder eine andere Seite und Periode der vlæmischen Landschaftsmalerei wird in Pommersfelden durch einen bezeichneten Gaspard de Witte vertreten (No. 4, aus der Zeit des breiten Stiles dieses „peintre extraordinaire en grand et petit paysages“, wie's auf Collins Stich heisst), und durch einen wirklich bedeutenden Peeter Rysbraeck, der in einer der Galerien ohne Nummer mit der Aufschrift „Millet“ ein verkanntes Dasein führt. Millet's Schule ist es allerdings, aus welcher Rysbraeck, der übrigens Antwerpener ist, hervorging. Das Pommersfeldener Bild ist eine grosse, italisierende stilistisch behandelte Landschaft mit Bergen von grossartigem Linienzug, etwa wie am Gebirge bei Civitella und Olevano. Im Vordergrund gewahrt man ruhendes Hirtenvolk. Unten halb rechts die Bezeichnung „P. Rysbraeck“ (die zweite Hälfte nicht ganz deutlich). Das Bild ist wohl über zwei Meter breit[1]).

---

1) In diesem Zusammenhang darf ich wohl auf einen gleichfalls verkannten P. Rysbraeck aufmerksam machen, der als C. Poussin in

Einen gewissen Zusammenhang mit der stilistischen Richtung der eben genannten Landschaftsmaler hat auch J. J. von Cossiau, dessen etwas leere Kompositionsweise man hier aus mehreren grossen Bildern sehr gut kennen lernen kann [1]). Die meisten Besucher der Galerie werden es übrigens vorziehen, den vorzüglichen und zahlreich vorhandenen holländischen Landschaften in Pommersfelden ihre Aufmerksamkeit zu widmen. Altmeister van Goyen's echte „holländische Landschaft mit einer Bauernhütte" (No. 364, bezeichnet rechts unten mit dem Monogramm) ist ein gutes Bild. No. 498 ist ebenfalls echt, aber nur das Fragment einer grösseren Tafel. Wir bleiben zunächst bei den Haarlemern. Hier muss ich nun einen Salomon van Ruisdael gern oder ungern aber mit Entschiedenheit degradieren. Zeigten sich auf dem grossen Breitbilde [2]), um das es sich hier handelt, schon in der Auffassung des Laubes einige auffallende Abweichungen von Oheim Ruisdaels Art, die mich stutzig machen mussten, so konnte ich die anfangs vom Rahmen fast verdeckte Bezeichnung nachträglich zweifellos als „F. Knibber (gen) lesen. Der genannte Maler bietet uns hier eine grosse Kanallandschaft mit reich belaubten Baumgruppen, alles mit einigem Geschick in S. v. Ruisdaels Stimmung gehalten. Man weis, wie mannigfach die Masken sind, unter denen Knibbergen's unselbständiges Talent, das am meisten durch seine Schnellmalerei und den Wettstreit darin mit van Goyen und Percelles bekannt ist, aufzutreten pflegt [3]).

Darmstadt geführt wird (No. 472). Eine Anmerkung des Darmstädter Kataloges weist ganz richtig auf die Unsicherheit der Taufe als Poussin hin. Bezüglich Rysbraeck vergl. besonders Liggeren II. 421 ff, van den Branden und Rooses. Es giebt noch einen glattmalenden Ludwig Rysbraeck (vertreten in der Liechtensteingalerie) und einen dritten Rysbraeck von groben Alluren, der Stilleben malte (vertreten in Donaueschingen). Michael Rysbraeck war Bildhauer.

1) Zwei signierte Bilder des J. J. v. Cossiau befinden sich auch in Braunschweig, eines in der Münchener Pinakothek.

2) Das keine Nummer führt.

3) Vergl. S. v. Hoogstraetens Inleyding (237 f) und Houbraekens Schoubourg. Neuerlich Lützow's Kunst-Chronik XXIV. 122. Ein sog.

Dies zeigt sich auch an No. 480, einer kleinen Flusslandschaft, die ein wenig an den jüngeren Terniers, auch ein wenig an Paul Bril's mittlere Zeit erinnert. Das Bildchen ist unten halb rechts bezeichnet mit „F Knibb(ergen)", steht aber trotzdem als „Unbekannt" im Verzeichnis. Die beiden Knibbergen hier sind überaus belehrend für jeden, der sich mit der Blütezeit der holländischen Landschaft beschäftigt.

S. van Rombouts ist durch eine signierte grosse Landschaft mit einem Bauernwirtshaus zur Linken und allerlei Volk davor vertreten (No. 435, irrtümlicherweise als Theodor v. Rombouts geführt). Die hohen Bäume bei dem Hause sind auf braune Untermalung in ziemlich breiter Weise hingesetzt. Rechts weiter zurück eine Dorfstrasse mit vielen Leuten. Die Bezeichnung gebe ich hier im Faksimile bei.

Noch immer in Haarlem verweilend, müssen wir auch einem interessanten Hafenbilde von Niclas Berghem unsere Blicke zuwenden (No. 405), das ganz in der Art des älteren Weenix gemalt, aber durch die deutlichen Reste einer echten Signatur (rechts auf einer Säulentrommel) als Werk des Berghem sicher gestellt ist. Im Vordergrunde des Bildes, das eine gute Reproduktion verdienen würde, obwohl es etwas verputzt und, wie es scheint, schon rentoiliert ist, gewahrt man ein vornehmes Paar. Ein kleiner Mohr daneben hält einen Papagei. Rechts eine Dienerin. Links mehrere Orientalen bei den Resten eines antiken Tempels.

---

van Goyen in Mannheim (No. 155) ist fast sicher ein Werk des Knibbergen; ebenso habe ich den falsqcen Salomon van Ruisdael des Baseler Museums (No. 157) mit Bestimmtheit für einen Knibbergen gehalten. Ebendort scheint auch No. 159 von diesem chamäleonartigen Meister zu sein. Hier tritt wieder eine Nachahmung des Teniers zu Tage. Eine Landschaft von Knibbergen befand sich auch im Nachlass des D. v. d. Lisse im Haag (1669). Hierüber Lützow's Kunstchronik XVII. 747 ff.

Im Zusammenhang mit dem Italiker Berghem soll hier ein kleines Bild erwähnt werden, das von dem seltenen Italisten Smees herstammt (einem Amsterdamer Maler, der schon ins 18. Jahrhundert hereinreicht). Seine warme weiche Farbe ist auf No. 491 recht gut zu studieren. Im Verzeichnis wird das Bildchen folgendermassen beschrieben: „Durch einen zerfallenen Thorbogen sieht man auf ein Schloss; im Vordergrund wird ein Maultier beschlagen". — Bezeichnet: „J. Smees." Das Bildchen hat in der Komposition denselben Charakter, wie die (seltenen) Radierungen des Künstlers (Bartsch IV. Bd. 379 ff.) Eine signierte Landschaft von Smees befindet sich auch in der gräflich Schönborn'schen Sammlung in Wien.

Ein monogrammierter Jost Cornelis Droochsloot[1]) führt uns in der Zeit wieder etwas zurück und geleitet uns nach Utrecht. „Eine Landschaft mit Gebäuden und einem Turme" (auf Eichenholz 0,22 hoch, 0,20 breit), steht als „Unbekannt" im Katalog, ist aber eines jener Strassenbilder von Droochsloot, deren Häufigkeit schon Houbracken erwähnt. Allerlei zerlumptes Volk findet sich auf der Strasse.

Ein aus Rotterdam eingewanderter Utrechter ist Harmen Saftleven. Hier in Pommersfelden wird er durch zahlreiche Bilder vertreten. Den ersten Stil des Meisters studiert man allerdings nicht hier, sondern hauptsächlich in Wien, wo bei Dr. Albert Figdor ein hochinteressantes monogrammiertes Bildchen Saftlevens von 1630 zu finden ist (noch mehr Still-

1) Über Droochsloot vergl. neben den Handbüchern und Lexica besonders Müller Fz. Schildersvereenigingen te Utrecht passim, J. B. Nordhoff's Artikel in der Augsburger Allgem. Ztg. vom 7. März 1882 sowie desselben Autors Monographie in Dr. Paul Alberdingk-Thym's Zeitschrift „dietsche Warande" N. F. I. Bd. Zu den wenig beachteten oder ganz unbekannt gebliebenen Bildern Droochsloots gehören folgende: eines in der Kunsthalle in Bremen (von 1631), eines in Stockholm (von 1654), eines in der städt. Galerie zu Bamberg (von 1655), ein Bild in Kassel, eines in Antwerpen, die Schlacht im Belvedere, ein Eislaufbild in Petersburg, die Strassenscene bei Liechtenstein in Wien und zwei Dorfstrassen bei Herrn V. Wodiczka zu Brunn am Gebirge bei Wien. Die wichtigsten Bilder sind bekanntlich in Utrecht. An anderer Stelle will ich es versuchen, Droochsloots Werke der Entstehungszeit nach zu ordnen.

leben denn Landschaft und noch stark in der Rotterdamer Weise gemalt)[1], wo auch seine frühen Landschaften in grosser Anzahl vorkommen, im Belvedere, in den gräflichen Sammlungen Schönborn und Czernin, und in der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie. Frühe Bilder Saftlevens sieht man ausserdem noch im Leipziger Museum, im Aschaffenburger Schloss und wohl auch in der Münchener Pinakothek. Dort dürfte der „unbekannte“ Holländer No. 556 ein Hermann Saftleven um 1645 sein. Ein Bild von 1643 befindet sich in Braunschweig.

Der mittlere und letzte Stil unseres Malers aber kann in seiner Entwicklung den Freunden des eigenartigen Künstlers besonders in Pommersfelden mit geringer Mühe klar werden. Von einem brandigen Gesamtton und einer Formengebung ausgehend, die noch bald an Alex. Keirincx' letzte Periode bald an Van Goyen anzuknüpfen scheinen, geht Saftleven ganz allmählich zu jener „uytnemende en vremde manier van Pictura“ über, die Corn. de Bie schon ca. 1661 an Saftleven bemerkte und die uns aus den vielen bunten Rheinansichten des Künstlers bekannt ist[2]). Den Übergangsstil erkennen wir in dem grossen Breitbilde von 1653 (No. 630), welches in der ganzen hiesigen Reihe nicht nur das älteste, sondern auch das interessanteste ist. Denn im Vordergrunde hat sich der Maler selbst dargestellt mit einem Sohne oder Schüler. Er ist ein etwa vierzigjähriger Mann (das passt zum Geburtsjahr um 1609) mit bartlosem feistem Gesicht, das nahezu mit dem Antlitz auf dem Stich von Waumans übereinstimmt. Dadurch allein gewänne das Bild Bedeutung, auch wenn es uns nicht die Malweise Saftlevens auf jener Ent-

---

1) Die kleine Tafel war ehedem in der Galerie des Malers Karl Fruwirth in Wien und kam 1879 an Dr. Figdor, wie ich aus einer handschriftlichen Eintragung in einem Katalog der Fruwirthschen Versteigerung entnehme.

2) Saftlevens Stilwandlungen sind schon bei Houbraecken angedeutet. — Auch Saftlevens Werke gedenke ich gelegentlich in eine. nach der Zeitfolge geordnete Reihe zu bringen.

wickelungsstufe zeigen würde, die das Brandige des ersten Stils schon aufgegeben hat, aber die Buntheit des letzten Stiles noch kaum andeutet. Viel Grün findet sich im Vordergrund und Mittelgrunde angewendet. In München hängen drei stilverwandte kleine Bilder des Meisters, und der Louvre besitzt einen kleinen Saftleven von vorzüglicher Luftperspektive und mit der Datierung 1655. Zeichnungen aus der mittleren (und späten) Periode des Künstlers findet man in der Albertina. Der grosse Saftleven auf Schloss Weissenstein ist bei Waagen besprochen [1]).

Weitere Stufen der Fortbildung von Saftlevens Stil sind in den monogrammierten Bildern No. 451 (vom Jahre 1657) in Pommersfelden gegeben, ferner in No. 388 (mit der Jahreszahl 1665 und dem Monogramm links unten) und ihrem Gegenstück No. 390, endlich in den späten Bildern No. 398 (das nicht von J. Orient ist, wie's im Katalog steht) und 396. Die beiden letztgenannten Nummern tragen beide Monogramm und Jahreszahlen, das eine 1680, das andere 1681 [2]). Auf No. 463 finde ich keinerlei Bezeichnung; ich muss dieses Bildchen aber, wie die eben angeführten Rheinlandschaften, der spätesten Zeit des Malers zuweisen.

Die meisten der hier besprochenen Saftlevens waren, wie so viele der hiesigen Bilder, in die kunstgeschichtliche Litteratur erst einzuführen, wenn man anders von den Katalogen der Pommersfeldener Galerie absehen will. Durch eine allgemeine Erwähnung schon bekannt ist eines der Bilder des Thomas Wyck, von dem zwei grosse Hafenansichten vorhanden sind [3]), No. 368 und 369, Gegenstücke, deren eines die alte echte Bezeichnung im Vordergrunde links auf einer

1) Beschrieben auch im Auktionsverzeichnis von 1867 als No. 104. Nach einer Bemerkung dieses Verzeichnisses ist das Bild seit 1719 in der Galerie.

2) Derlei späte Datierungen kommen auf Bildern des Saftleven meines Wissens nur hier in Pommersfelden vor. Die Schweriner Bilder reichen nur bis 1678. — Saftleven starb 1685.

3) Woermann: Geschichte der Malerei III. 317.

Säulentrommel aufweist (T. Wyck, mit verschlungenem T und W). No. 600 könnte ebenfalls von Th. Wyck sein, obwohl diese „Landschaft mit Ruinen und italienischen Landleuten" ein wenig roh angepackt ist. Der Stimmungsverwandtschaft wegen schliesse ich hier ein allerdings viel feineres Werk des Brüsselers Peeter Bout an, das nach mehr als einer Richtung hin interessant ist. Im Verzeichnis steht es als „Unbekannt" (No. 419), obwohl es unten halb links signiert ist. Ich setze die Bezeichnung sofort im Faksimile her:

Ein italienischer Seehafen ist dargestellt. Etwas links von der Mitte erhebt sich im Mittelgrunde ein runder Turm. Noch weiter links und weiter zurück eine Brücke und ein Thor. Weiter vorn, fast in der Mitte des Bildes eine plastische Gruppe etwa aus Marmor. Rechts die felsige Küste mit einem Kastell. In allen Gründen viele Figuren, deren Malweise vollkommen mit den wenigen bezeichneten Bildern Bout's übereinstimmen. Die gelben oder gelbbraunen Gesichter sind in sauciger Weise gemalt. In den Gewändern nicht selten ein ziemlich charakteristisches verwässertes Ziegelrot. Vollblaue Töne neben Weiss. Dieses hübsche Breitbild tritt uns als eine jener Arbeiten des Künstlers entgegen, die von ihm allein ohne Mitwirkung des Boudewyns gemalt sind. Derlei Bilder sind selten geworden. Ich kenne zwei in Mannheim, ein kleines, feines in Prag (im Rudolfinum) und ein grösseres in der Wiener Akademie. Im März 1883 wurde im Wiener Kunstverein ein treffliches Bild mit dem Schelde-ufer bei Antwerpen versteigert. Es war bezeichnet mit: „P. Bout 1684".

Noch wäre ein Wort über einige Tiermaler niederländischer Herkunft zu sagen, wie über zwei gute Wouwermans, einen Philipp und einen Peter, die ich in Pommersfelden vorgefunden, aber zu beschreiben versäumt habe, über

einen Paul Potter (No. 518), der mir nicht völlig klar geworden ist[1]), und einen verkannten Simon v. d. Douw, welcher durch irgend ein Missverständnis als Chr. L. Agricola in den Katalog gesetzt wurde (No. 624). „Vor antiken Ruinen wird ein Pferdemarkt abgehalten, der von verschiedenen Nationen besucht ist“. Wir haben ein etwas derb gemaltes grosses Breitbild vor uns, ein wenig mit Verschuring ein wenig mit Huchtenburg verwandt, das durch seine Signatur interessant wird. Rechts unten ist sie zu finden. Ich lese „SIM Douw“ und sehe überdies im grossen M einen schiefen Strich nach rechts aufsteigen, der offenbar das V(an) auszudrücken hat. Simon v. der Douw ist als Lehrmeister des berühmten Pieter van Bloemen jedenfalls sehr zu beachten[2]).

Hier erwähne ich auch noch einen vermutlich deutschen Künstler, der gelegentlich auch als Niederländer in Anspruch genommen wurde, den Karl Andreas Ruthart. Von ihm scheinen mir zwei Bilder der Pommersfeldener Sammlung zu sein, die in den Katalog von 1857 nicht aufgenommen sind. Zunächst an einer dunklen Wand in einer der Galerien ein grosses Breitbild (auf Leinw., Br. 1,66, H. 1,30), das uns in eine Felsenschlucht führt, wo ein Panther und ein Tiger über einen Hirsch herfallen. Im Mittelgrunde eine riesige Steinvase und Reste von Säulen (später breiter Stil). Dann sah ich flüchtig im Vorrat ein Fragment von verwandter Malweise.

---

1) Im Versteigerungskatalog von 1867 ist eine kleine Photographie nach diesem Bilde zu finden.

2) In den Liggeren der Antwerpener Lukasgilde wird Simon v. Douw 1653/54 zuerst als Meister verzeichnet. Als seine Schüler werden genannt: Carel de Fontyni, P. v. Bloemen, Franc. Valck, Jean-Franc, Verbraken, N. de la Haye und Peeter Verpoorten, unter denen allerdings nur P. v. Bloemen einen durchschlagenden künstlerischen Erfolg gehabt hat. Im Weimarer Museum ist ein signierter S. v. d. Douw „Aufbruch zur Jagd“ von etwas derber Technik. Chr. Kramm's Lexikon führt mehrere Bilder des Meisters aus älteren, niederländischen Sammlungen an. Schlie zweifelt im grossen Schweriner Katalog (S. 168) schon an der Richtigkeit der Diagnose auf Agricola in Bezug auf das Bild in Pommersfelden.

Nach meiner Erinnerung waren Löwen in einer braunen Schlucht zur Darstellung gebracht [1]).

Die Reihe der Blumenstücke und Stilleben ist offenbar 1867 stark gelichtet worden. Waagen konnte von diesen Darstellungen noch mitteilen: „Keine Partie der Sammlung ist verhältnismässig so reich und vorzüglich ausgestattet als die Maler von (Federvieh), von Blumen, Früchten und Stilleben.“ Heute finden wir nur mehr einen guten Corn, de Heem (ohne Nummer), ein Stilleben von einem mir nicht erinnerlichen Monogrammisten mit drei verschlungenen D (wenn anders diese Verbindung das Künstlerzeichen ist, welches man auf David, Davidsz de Heem zu deuten versucht wird) und wenige, allerdings sehr gute Blumenbilder, so einen fein durchgebildeten Verelst von sauberer glatter Mache No. 284. „In einem Wasserglase steht ein Strauss von Rosen, Mohn und anderen Blumen“. Die Signatur „S. Verelst Fc“ steht auf der steinernen Tischplatte. Ein diesem Künstler eigentümliches Braun des halb verdorrten Laubes und das Braungrün der Mohnblätter ist auf diesem Bildchen gut ausgeprägt. Sehr charakteristisch ist auch der B. v. der Ast No. 346 mit seiner wie aus

---

1) Es dürften also die Nachträge zu Füssly's Lexikon (S. 1398) doch Recht behalten, die von zwei Ruthart's in Pommersfelden sprechen. Darnach verbessert sich der Abschnitt im Rep. IX. S. 141 von selbst (nur hat dort in der 9. Zeile von oben „wohl“ und „sich“ wegzufallen). Über Ruthart habe ich an verschiedenen Orten ausführlich gesprochen. Hier bringe ich nur einen kleinen Nachtrag, der mit Pommersfelden in Zusammenhang steht. Es scheint, dass zu Anfang des 18. Jahrhunderts der grosse Ruthart (Odysseus bei Kirke) aus der Sammlung Wrcowecz in Prag der Pommersfeldener Galerie zum Kauf angeboten wurde u. d. neben vielen anderen Bildern, die in einer „Lista“ beschrieben sind (vorhanden in den Pommersfeldener Akten). Aus dieser Lista geht hervor, was man bisher nicht wusste, dass die Figuren auf dem Kirkebilde (jetzt in Dresden No. 2010) von einem Spillenberger gemalt sind. Das Kirkebild wird in der Lista beschrieben und versuchsweise erläutert. Es heisst: „7. 1 [Stück] Auff Leinwandt Vom Carl Ruthart. Die Fabel von Ulysses und derer . . . . Zauberin Circe, wie Vlysses durch seiner geselen sie in allerley wielder Thierr Verwandlet und sie wyderumb Von Vllysses genöthiget wird solche Thiere in Menschen zu verwandlen, die Figuren seindt von Spillenberger H. 4' 2 1/2" Br. 6 1/2' 1".“. Geschätzt war das Bild auf 2000 Thaler. Über die verschiedenen Spillenberger vergleiche einen der folgenden Abschnitte.

Wollstoff geschnittenen Rose [1]). „Ein Blumenstück mit Eidechse, Muscheln etc.“ Dieses vorzügliche Bildchen trägt die volle Bezeichnung: „B. van der Ast“. Von reizender Wirkung ist ein grosses, breit und pompös gemaltes französisches Blumenstück, das rechts unten die Bezeichnung: „J. Baptiste fecit 16..“ aufweist. (Es scheint, dass man 1686 wird lesen müssen.)

In einer Bronzevase, mit Putten verziert, steht ein riesiger Blumenstrauss, in welchem nach meiner Erinnerung zarte rosenfarbige Töne vorherrschen [2]). Gewiss haben wir in diesem glänzenden Bilde ein Werk von Jean Baptiste Monnoyer [3]) vor uns, also eine Seltenheit in deutschen Galerien. Ein grosses Blumenstück der städtischen Galerie zu Bamberg (No. 283) könnte von demselben Künstler stammen.

Scheinbar niederländisch, wie sich herausstellte, jedoch deutsch ist ein grosser Blumenstrauss, der ohne Nummer in einer der Galerien an der grossen Wand den Fenstern gegenüber hängt. Das Bild ist eine ziemlich deutliche Nachempfindung älterer flandrischer überladener Blumenstücke. Charakteristisch scheint u. a. der blau bemalte Blumentopf mit seinem Decor in Goldbronze zu sein. Derlei Blumenstücke wie das erwähnte in Pommersfelden habe ich nun kurz nach meinen dort gemachten Studien auch in Darmstadt gefunden und zwar zu meiner Freude mit einer Künstlerinschrift. Die Darmstädter Bilder sind mit P. Binoit bezeichnet, dem Namen eines deutschen Künstlers aus dem 17. Jahrhundert, von dem heute noch gar wenig bekannt ist [4]).

Im Pommersfeldener Vorrat sah ich im Vorübergehen

---

[1]) Vergl. hierzu „Wiener Zeitung“ vom Oktober 1890. Feuilleton „Aus Dessau“.

[2]) Ohne Nummer. Das Bild kam (nach gütiger mündlicher Mitteilung Sr. Erlaucht) aus Schloss Gaibach in die Galerie.

[3]) Monnoyer ist nach den Angaben in der Litteratur zu Lille 1635 geboren und zu London 1699 gestorben.

[4]) Vielleicht bringt Prof. L. Hofmann in Darmstadt, der den Künstler seit längerer Zeit studiert, nächstens einige Mitteilungen über ihn an die Öffentlichkeit. Füssly's Nachträge bringen nur drei Zeilen.

auch ein Blumenstück in der Art des Jesuiten Seghers oder des V. Thielen.

Die niederländische Architekturmalerei wurde schon oben in den Bildern des W. v. Nieulant gestreift. Als Hauptbild auf diesem Gebiet muss hier das Kircheninnere No. 238 von Em. de Witte gelten. Die Bezeichnung IGV Baden fand ich auf einem kleinen Bild mit der Innenansicht einer gotischen Kirche (ohne Nummer).

Behaupten gleich die Niederländer den Ehrenplatz in der Pommersfeldener Galerie, so haben doch auch die Deutschen ein Wort mitzureden, wenn man nicht gerade Grössen ersten Ranges verlangt. Lassen wir die Gemälde deutscher Herkunft am geistigen Auge vorüberziehen. Wir bemerken dabei bald, dass das 16., 17. und 18. Jahrhundert jedes einige Stücke liefert, die volle Beachtung verdienen. Das älteste, No. 219, ist eine Darstellung der christlichen Kelter. Im Katalog ist das Bild ausführlich beschrieben, über den Meister aber oder die Schule wird keine Vermutung geäussert. Mich erinnerte das Bild lebhaft an den Jörg Prew der Herzogenburger Tafeln, ohne dass ich diesen Augsburger Meister selbst für das Bild in Pommersfelden in Anspruch nehmen möchte. Da ich für dieses interessante Werk einstweilen einen Namen nicht zu finden weis, begnüge ich mich mit der allgemeinen Vermutung des schwäbischen Ursprungs kurz nach 1500. Das Dürermonogramm auf dem Bilde ist selbstverständlich falsch.

Für ein anderes Bild, das übrigens schon in der Litteratur bekannt ist [1]), giebt uns das Handzeichen einen ziemlich sicheren Anhaltspunkt. Hans Dürer ist der Meister der Tafel mit einer ungewöhnlich aufgefassten heiligen Sippe (No. 224). Die Carnation ist sehr rosig, das Grün in der Vegetation auffallend hell und leuchtend. (Wie es scheint auf Lindenholz).

---

1) Vergl. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei; ferner Waagen a. a. O. S. 127.

Hier das Monogramm:



Gewiss in die Nürnberger Schule und ganz in die Nähe des Bartel Beham gehört eine Tafel, deren Darstellung und Inschriften besprochen zu werden verdienen. Im Katalog fehlt das Bild, weshalb ich es hier etwas ausführlicher als die übrigen bespreche. Die Hauptgruppe bringt die Taufe Christi zur Darstellung. Im Mittelgrunde links auf einer kleinen Anhöhe gewahrt man den Herzog Joh. von Sachsen, Luther, Melanchthon und (vermutlich) andere Reformatoren. Weiter links noch viele andere Männer hinter einer Brüstung. Rechts eine freundliche Landschaft mit Hirschpark. In den Lüften oben Gottvater und Engel. Über der Hauptgruppe des Christus und Johannes, schwebt die weisse Taube. Im Vordergrunde knieen eine Menge Figuren, links Männer und Knaben, rechts die Frauen. Es sind die Mitglieder der Familie des Stifters dieser Tafel. Zu beiden Seiten gewahrt man je ein Wappen, dessen Bestimmung in diesem Falle durch die lange Inschrift unten im Bilde gegeben wird. Diese letztere nennt den am 25. Oktober 1539 verstorbenen Familienvater Seb. Munsterer aus Nürnberg, den berühmten Doktor und Professor, und die gleichfalls schon verblichene Gattin desselben, Anna Kraepp. Die eigentlichen Stifter, offenbar die Nachkommen des genannten Professors, sind in der Inschrift, soweit sie erhalten ist, nicht genannt[1]).

[1]) Die Inschrift, die fünf lange Zeilen in Anspruch nimmt und in sauberen Renaissance-Majuskeln ausgeführt ist, lautet wörtlich so: „Decessit ex hac aerumnosa vita ad aeternam beatorum consuetudinem vir ornatissimus pietate et fide praestans Seobaldus Munsterer Noribergensis L L Doctor et professor in celeberrima academia Vitergensi consiliarius illustrissimi et incliti electoris D. Johannis Friderici ducis Saxoniae anno

Die beschriebene Votivtafel ist mit vieler Sorgfalt gemalt, besonders in den fein durchgebildeten Gesichtchen mit frischen Farben, glänzender, etwas gelblicher Haut und mit sorgsam behandelten Augen. Sicher sind es fast lauter Bildnisse, die auf dem figurenreichen Werke vorkommen. Leider konnte ich keine Spur von einem Monogramm auffinden. Der Künstlername bleibt einstweilen unsicher. Eine Datierung ergiebt sich annähernd durch die Zeitgrenze 1539, vor der unser Bild nicht entstanden sein kann und aus der Wahrscheinlichkeit, dass es nicht viel später gemalt sein wird.

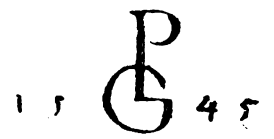
Durch die Darstellung interessant ist ein leider etwas verdorbenes Werk des gottlosen Georg Penz. Seine mit dem Monogramm und der symmetrisch geteilten Jahreszahl 1545 versehene Tafel stellt die Geometrie (oder Melancholie) oder vielleicht wirklich die Muse Urania dar, mit welch letzterer Deutung das Bild in der Litteratur vorkommt [1]), und im Katalog (No. 41) erscheint. Eine Beschreibung dürfte nicht überflüssig erscheinen, so lange der photographische Apparat hier noch nicht seine Schuldigkeit gethan hat: Ein blondes Mädchen in fast lebensgrosser Halbfigur stützt seinen Kopf auf die rechte Hand. Die Linke hält einen Zirkel. Der rechte Ellenbogen ruht auf einem blau gebundenen Buche mit gelbem Schnitt. Das rote Leibchen, welches unsere Geometria trägt, ist stark ausgeschnitten; der Rock ist gelb. Rechts in einer Vertiefung der Wand steht eine Flasche. Letzteres Motiv

---

domini 1539 die 25. Octobris. cum praecedenti die funus honestissimae optimae et charissimae conjugis Annae Kraeppin maximo cum dolore et luctu accerbissimo efferri vidisset“ (von hier an ist die Schrift vielfach beschädigt und nur mehr teilweise leserlich) „ambo immatura . . . peremti ne patriae fides . . . reliquerunt posteris bonum nomen et perpetuum . . . . . .“ Das Bild ist auf Erlenholz gemalt. Breite 0,78, Höhe 0,62.

[1]) Über G. Penz vergl. neben der älteren Litteratur neuerlich R. Stiassny in der Lützow'schen Kunstchronik N. F. I. Bd. 181 ff.: „G. Penz als Italist“ denselben in der „Chronik für vervielfältigende Kunst“ 1890, No. 8, sowie die einschlägigen Abschnitte bei Janitschek und Woermann.

wendete Penz bekanntlich öfter an. Der Tisch oder die Brüstung ganz vorn ist grün. Das alte echte Monogramm:



lässt über die Autorschaft des Penz bei diesem Bilde keinen Zweifel aufkommen. Dagegen ist bei einem stets als Holbein in der Galerie geführten Bildnis mancher Zweifel *gestattet*, ja geboten. Denn No. 301, eine männliche fast lebensgrosse Halbfigur, die ich meine, ist zwar ein auffallend gutes, wohlerhaltenes, geistreich gemachtes Bildnis aus dem 16. Jahrhundert, hat aber mit Holbein's Eigenart nichts zu thun. An den Meister vom Tode der Maria, noch mehr aber an Bartolomäus Bruyn wird man hier denken müssen. Schon Waagen machte die Diagnose auf B. Bruyn [1]).

Eine spätere deutsche Tafel weist ein Monogramm auf. Seine Deutung aber ist heute noch nicht zu geben [2]). Grosse Verwandtschaft hat das Bild mit den sogenannt Burkmeir'schen Altarflügeln in Wien und in Gotha. Das grosse Breitbild in Pommersfelden trägt ein Monogramm · CM · und daneben

---

1) Eine kleine Photographie nach unserem Bilde findet sich im Auktionskatalog von 1867. Der Dargestellte blickt fast gerade aus dem Bilde dem Beschauer entgegen. Ein schwarzes Barett bedeckt das Haupt. Ziemlich feistes Gesicht, wohlgenährte Gestalt. Schaube mit breitem Pelzrande. Beide Hände lagern auf einer Brüstung. Die Rechte hält einen Rosenkranz, dessen reichgeschnitzte Gebetnuss mitten auf der Brüstung ziemlich auffällig ist. Am Zeigefinger der Linken ein Ring. Gute Erhaltung. Auch der grüne Grund ist alt, wogegen das Wappen und ein Name später aufgemalt sind. Eichenholz. Die eigentliche Bildfläche ist oben wellig geschweift mit dem Wellenberg in der Mitte, etwa wie beim bekannten Browillerbildnis von B. Bruyn im Kölner Museum. H. 0,67, Br. 0,47. Ehedem war das Bild, das heute verdientermassen einen Ehrenplatz einnimmt, hoch oben in einem der Säle (samt seinem Gegenstück, das nicht mehr vorhanden ist) untergebracht, wie man im S. Kleiner'schen Werke auf Taf. 18 bemerken kann.

2) Heller's und Brulliot's Christoph Mairer passt der Zeit nach nicht hieher und Nagler's Monogrammisten II. No. 406 wissen ebensowenig als Waagen eine Deutung dieses C M zu geben.

die Jahreszahl 15 · 51. Im Verzeichnis wird es eingehend beschrieben. Dargestellt ist mit vielen Figuren die „Erlösungsgeschichte der sündigen Menschheit“ (No. 220, auf Lindenholz. Auf dem alten Holzrahmen stehen ringsum biblische Inschriften. Zwei Wappen sind auf dem Bilde selbst angebracht [1]).

Wenn ich zu No. 221, einer Anbetung durch die Könige von 1515 noch erwähne, dass sie zwar dem Kreise Kranach's im weiteren Sinne angehört, nicht aber von ihm herrührt, so meine ich die älteren deutschen Bilder in Pommersfelden sämtlich erschöpft zu haben. Die Signatur LC auf dem erwähnten sogenannten Kranach halte ich für falsch, wogegen die Jahreszahl sicher echt ist.

Spätere deutsche Künstler gäbe es hier genug zu nennen. No. 561 wird Elsheimern zugeschrieben. Leider habe ich übersehen, das Bild aufmerksam zu studieren. Nach der allgemeinen Erinnerung kommt mir Elsheimers Urheberschaft hier nicht ganz unmöglich vor. No. 457 aber wurde schon oben dem Elsheimer abgesprochen auf Grund der Signatur F. v. Osten.

Ziemlich einfach ist die Bestimmung bei No. 536, da hier der Künstler selbst sich genannt hat. „Johan König“ darunter „1620“ steht in kleinen zarten Zügen rechts unten auf dem reizenden Breitbildchen, worauf eine baumreiche Landschaft mit kleinen, fast als nebensächlich bei Seite geschobenen Figuren zur Darstellung gebracht ist. Was die Figuren darstellen, steht als Versuchung Christi durch den Teufel im Verzeichnis. Das Pommersfeldener Bildchen fällt vermutlich in dieselbe Zeit wie das feine niedliche Breitbild im Schloss zu Aschaffenburg (No. 55, dort irrigerweise als Elsheimer), wohl aber viel früher als die vier wenig anziehenden Bilder im Wiener Belvedere. In den Werken aus seiner besten Zeit hat König noch die hellen Tupfen in den dunkelgrünen

---

[1]) 1. In Rot eine weisse Blume; 2. in Rot eine Egge.

Laubmassen annähernd so fein und wohl berechnet angebracht wie Elsheimer, dem er ja auch sonst nachstrebt [1]).

Von einem anderen Nachfolger Elsheimers, der aber viel breiter malt als der Meister, ist hier in Pommersfelden eine kleine Flucht aus Ägypten (No. 189), die mit M M f. 1661 unten mitten bezeichnet ist (auf Kupfer). Die Bezeichnung beweist ebenso klar, wie die ganze Mache, dass hier an Fr. Moucheron nicht zu denken ist, den der Katalog für das kleine Bild verantwortlich macht. Vielleicht wird Mathäus Merian der jüngere sich als Urheber des Bildes herausstellen.

Mit grösserer Sicherheit als in dem eben besprochenen Falle ist der Künstlername bei einer Reihe netter Bildchen zu bestimmen, die auch ganz richtig als Werke des Johann Rottenhammer im Verzeichnis stehen. Es sind vier kleine Gemälde: No. 36 leider fast ganz übermalt. (Das goldene Zeitalter. Rechts unten bezeichnet an dem Steine mit „H R", aneinandergerückt „F" und darüber 1618. Auch die Schrift ist übrigens von einem genialen Restaurator erneuert.) Es schliessen sich an: ein ziemlich gut erhaltenes Urteil des Paris (No. 95), das in die mittlere Zeit des Künstlers fallen dürfte, und eine andere Komposition desselben Gegenstandes wohl aus der späteren Zeit (No. 456). No. 157 ist ein gutes Exemplar unter jenen vielen „jüngsten Gerichten", die Rottenhammer mit seinem Pinsel abgehalten hat.

Als ein Werk des J. Heintz wird der schlafende Amor bezeichnet, mit dessen Pfeilen zwei Mädchen spielen (No. 42). Es ist möglich, dass Heintz dieses nette Bildchen wirklich gemalt hat, ebenso wie eine grosse Ausführung desselben Gegenstandes, die in der akademischen Gemäldesammlung zu

[1]) Nebstbei bemerkt, hat auch Elsheimer diese punktierten Laubmassen schon von älteren deutschen Meistern überkommen, wie das beispielsweise an einem monogrammierten Bilde des Niklas Manuel Deutsch in Basel sehr deutlich wird. Auf niederländischen Bildern kommt diese Art noch früher vor. — Von König wird noch im Abschnitt über die Wiesbadener Galerie die Rede sein. Vor sechs Jahren bezog ich ein Bildchen in Braunschweig (No. 930, dort als Unbekannt) auf J. König wegen der nahen Verwandtschaft mit den sicheren Bildchen im Belvedere.

Wien hängt (No. 266), dort als Werk der neapolitanischen Schule[1]), was mir nicht zutreffend erscheint. Die grünen Schatten im Fleisch, die magere Farbe, die lüsterne Auffassung kündigen den Rudolfinischen Hofmaler an. Entweder J. Heintz oder wahrscheinlicher Hans v. Aachen wird sowohl das grosse Bild in Wien als auch das kleine auf Schloss Weissenstein geschaffen haben[2]). Wir verlassen hiermit übrigens den festen Boden, den wir auch bei der Beurteilung des folgenden Bildes noch nicht wiedergewinnen. No. XI wird vom Katalog auf Christoph Schwarz bezogen, eine Annahme, der ich nicht widersprechen kann. No. XI ist ein gutes deutsches Bild des 17. Jahrhunderts und bringt in etwas überlebensgrossen Figuren einen Herrn und sein Söhnchen zur Darstellung. Die Malweise des Chr. Schwarz war eine sehr schwankende, so dass ich die Entscheidung hier am liebsten einem besonderen Kenner der Münchener Malerschule überlassen möchte. In Betreff der zwei grossen interessanten guten Gemälde, die dem seltenen Hülsmann zugeschrieben werden, dürfte eine im Auktionskatalog von 1867 angegebene Signatur zu grösserer Sicherheit berechtigen. Die Signatur zu Pommersfelden habe ich zwar nicht überprüft, doch bin ich überzeugt, dass ein Fälscher auf diese breit und flüssig gemalten Familienbildnisse sicher einen grossen Namen hingesetzt hätte, etwa Franz Hals oder B. v. der Helst. Zudem sind die Bilder zum mindesten seit 1719 in der Galerie. Das eine (No. 12) soll also die Bezeichnung: „J. HULSMANN F 1643“ aufweisen. Täusche ich mich nicht, so ist das rätselhafte Gruppenbildnis No. 531 in der fürstlich Liechten-

---

1) Beschrieben in Lützow's neuem Galeriekatalog auf S. 183 als No. 266.

2) In der Diagnose Hans v. Aachen bestärkt mich, dass die letzten Nachträge von Füssly's Lexikon (S. 12) die Komposition des Bildes als ein Werk dieses Künstlers beschreiben: „Cupido unter einem Baume schlafend; zwei Nymphen bemächtigen sich seines Köchers und versuchen die Schärfe der Pfeile an ihren Fingern“; ganze lebensgr. Fig. (auf Leinw. 5′ 2″ hoch, 3′ 8″ breit). Hier ist offenbar das grössere Exemplar der Wiener Akademie gemeint.

stein'schen Galerie zu Wien von derselben Hand, wogegen eine Landschaft in Karlsruhe (No. 188) vielleicht unschuldigerweise zu dem Namen Hülsmann gekommen ist. Wohl ist das Brustbild in der Wiener Akademie (No. 1132, neue Erwerbung aus der Sammlung Klinkosch) ein Werk unseres Hülsmann, (der nicht mit dem Hans Holzmann des Sandrart zu verwechseln ist)[1]. Der bezeichnete Hülsmann von 1644 im Germanischen Museum zu Nürnberg ist mir aus dem Gedächtnis entschwunden.

Von Kupetzky fand ich eine schwache Leistung zu Pommersfelden, die übrigens Keysslern noch in Entzücken versetzt hatte. Es ist ein Eremit, der (als Nr. 163) im Zimmer des Van Dyck'schen Martin über dem Kamin angebracht ist. Viel bedeutender sind zwei Gemälde des Ungarn J. Spillenberger (No. 62 und 65, Gegenstücke: Findung Mosis und die überraschte Susanna), beide mit dem Namen und der schwer leserlichen Jahreszahl 1670 versehen. Nagler erwähnt die Bilder in seinem Lexikon[2].

---

1) Nach der Teutschen Akademie I. 309 sei dieser Holzmann vermutlich um 1639 zu Köln gestorben. J. J. Merlo's Nachrichten von Kölnischen Künstlern (203 ff.) behandeln Hülsmann ziemlich ausführlich. Lipowsky's bayrischer Künstlerlexikon macht darauf aufmerksam, dass unser Künstler nicht mit dem bayrischen Maler Joh. Holzmann zu verwechseln ist. Sonst ist in der Litteratur wenig über ihn zu finden. Hülsmann hat auch selbst radiert. Im Katalog der Gemäldesammlung des Königs Georg von Hannover steht (1876) ein „Bildnis der Prinzessin Louise Hollandine, Äbtissin zu Maubuisson, in gelbem Gewande . . .“ als Werk des Hans Hülsmann verzeichnet.

2) Über den Kaschauer J. Spillenberger, der nicht mit dem Düsseldorfer J. Spielberg zu verwechseln ist, vergl. Sandrart's Akademie (I, 358), wo es heisst, Spillenberger sei „aus dem Königreich Ungarn von gutem Geschlecht bürtig“ gewesen. Vieles bei P. v. Stetten d. J. „Kunst... Geschichte der Reichsstadt Augsburg 1779 (S. 305) und in den Lexica von Nagler und Füssly (besonders in den Nachträgen). Viele Altarblätter des Künstlers in Wien, Augsburg und anderwärts werden namhaft gemacht. Auf ein dort übersehenes Bild Spillenbergers in Kitzbüchel werde ich durch die handschriftlichen Notizen A. Ilg's aufmerksam gemacht, in denen auch die übrigen Altarblätter vielfach schon eingehend beachtet sind. Vergl. über den Ungarn Spillenberger auch den Passus oben über C. A. Ruthart. Über den Düsseldorfer J. Spielberg vergl. neben Houbracken, Descamps und den Lexica auch A. Bredius im neuen Amsterdamer Katalog und im grossen Amsterdamer Galeriewerk S. 43 und neuer-

Die Signatur lautet „J. Spillenberger Hung: et Imp. Nob. fec. Ao. 1670“. Das J ist mitten durch's S gezogen.

Joachim von Sandrart's flüssigen Pinsel erkennt man in No. 180 (Isaak segnet Jakob) und vielleicht in No. 348 (Zigeunerlager). Ruthart wurde schon in anderem Zusammenhang erwähnt. Ein gutes, überaus fein gestimmtes und durchgeführtes Bildchen von Joh. Georg de Hammilton fand ich ohne Nummer in einer der eigentlichen Galerien (zwei Krammetsvögel hängen an einem Nagel. Der Hintergrund wird von einem gemalten Brett gebildet, auf dem scheinbar ein Stück Leinwand aufgespannt ist. In kleinen scharfen Zügen ist die Signatur rechts unten hingesetzt: „J. G. D Hamilton 1690“). Um noch weitere spätere deutsche Maler zu nennen, von denen Werke in Pommersfelden vertreten sind, weise ich auf Heiss' und Schönfeld's Bilder hin und auf einige gute Schlachten von G. Ph. Rugendas. Dem F. C. Janneck ist No. 558 (Enthauptung Sankt Georgs) wohl mit Recht zugeschrieben. Von der Malweise und Vielseitigkeit des Schweizers R. Byss, der bekanntlich längere Zeit in Pommersfelden als Freskomaler und Galerievorstand thätig war, kann man sich hauptsächlich eben dort einen Begriff bilden. So schwächlich sein Kolorit ist und leer seine Tafelbilder aussehen, so bedeutend erscheint er in den Fresken des Schlosses. Ganz beachtenswert sind auch die miniaturartig ausgeführten Bildchen, die er für einen Prunkschrein der gräflichen Privatgemächer gemalt hat [1]).

---

dings „Oud Holland“ 1890 S. 220. Es hat auch einen Maler Gabriel Spielberg gegeben, wie man aus Houbracken und aus einer Unterschrift auf einem Stich des Crisp. de Passe erfährt. Vergl. J. J. Merlo's Nachrichten von Kölnischen Künstlern S. 433 und Kramm's Aanhangsel S. 139. Gabriel Spielberg sei Oheim des Johan gewesen. Adriana Spielberg ist nach Houbracken die Tochter des Düsseldorfers Spielberg.

1) Über R. Byss vergl. neben den Lexica und Handbüchern die Lang'schen Briefe über Pommersfelden in Meusels Museum von 1788, Keyssler's Reisen und A. Ilg's Artikel im Monatsblatt des Wiener Altertumsvereines (1887 S. 42 ff). Aus der handschriftlichen „Lista“, die ich oben bei Ruthart benützt habe, erfährt man, dass Byss nach Brueghel kopiert hat (Christus auf dem galliläischen Meer und eine Kirmess),

Ein gar seltener Maler, Christ. Fesel, von dem ausserhalb Frankens kaum ein Bild anzutreffen sein möchte, zeigt in einer büssenden Magdalena, die hier vorhanden ist, wie sehr im Laufe der Zeit und bei einer provinziellen Erscheinung die Weise der holländischen Kleinmeister etwa des G. Dou oder auch des Adriaen v. d. Werff missverstanden wurde. (Das Bild trägt die Bezeichnung: „Cristoph Fesel invenit et pinxit 1792". — Auf Nussbaumholz.)

Zu den Italienern übergehend, muss ich vor allem erwähnen, dass ich hier viele der Vorhandenen mit Stillschweigen übergehe, ohne denselben damit im mindesten nahetreten zu wollen. Manche liegen eben meinem gegenwärtigen Studienkreise nicht nahe genug, um von mir mit Sicherheit beurteilt zu werden [1]).

Frühitalienische Bilder habe ich auf Schloss Weissenstein nicht vorgefunden. Wir müssen in unserer Betrachtung sofort mit den Höhen der italienischen Malerei beginnen. Das vielleicht schönste Bild der Sammlung ist das Porträt einer jungen Dame (No. 77), das als Tizian gilt. Das Bild hat ein wenig gelitten, doch zeigt es noch genug wohlerhaltene Stellen und dort eine derartige Qualität, dass es kaum gewagt ist, hier wenigstens die Möglichkeit Tizian'schen Ursprunges zuzugeben. Tizianesk im allgemeinen ist dann auch ein übel zugerichtetes Bildnis eines vornehmen jungen Venezianers aus der Zeit um 1530, das als No. 101 (Unbekannt) im Verzeichnis steht. Eine Auferstehung Christi aus der Richtung des Tizian (und im Katalog auch dem grossen Venezianer beigemessen) wurde von Waagen für „ein recht gutes Werk"

---

dass er Festons malte, Blumenbilder, Tierstücke u. s. w. — Die kleineren Bilder von Byss in Pommersfelden stimmen ganz gut zu den zwei hellen Bildchen der Pester Galerie und zu dem dunkler gehaltenen in der Liechtensteingalerie.

1) Mehrere späte Italiener der Pommersfeldener Galerie sind in Nagler's Lexikon besprochen oder genannt. Ein, dem Solimena vom Katalog zugeschriebenes Bild (No. 137) erklärt Schlie im grossen Schweriner Galeriekatalog (S. 211) mit Bestimmtheit für einen Luca Giordano.

des Tintoretto gehalten, eine Ansicht, die Viele ansprechen dürfte. Dem Tintoretto gehört wohl auch No. 559: S. Philippus heilt einen Gichtbrüchigen [1]). Ein anderes Bild, Pauli Enthauptung, als No. 211 und als Tintoretto im Katalog, scheint mir viel eher ein Werk des seltenen Cernoto zu sein, von dem ein sicheres Bild in der Wiener Akademie hängt und ein anderes sich im Vorrat des Belvedère befindet [2]). No. 562, eine Verklärung Christi, nach Angabe des Verzeichnisses von Tintoretto, habe ich für einen Schiavone gehalten.

Die nackte Venus, die man ehedem, wie es scheint, für Tizian hielt [3]) und die jetzt als Bordone geführt wird, dürfte ein Werk eines Bonifazio aus mittlerer Zeit sein [4]). Das Bild ist eine interessante Arbeit von einem Giorgione-Nachfolger wohl noch aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (No. 80): „Venus, ganz nackt, liegt ausgestreckt auf einem Bette". Es ist eine Figur unter Lebensgrösse. Den linken Arm hat sie unter den Kopf geschoben. Das rechte Knie ist leicht erhoben. Der rechte Arm hat eine Haltung, die bei venezianischen Venusfiguren nicht selten ist; Tizian und Giorgione haben derlei liegende nackte Figuren in die grosse Kunst eingeführt. Auch die Venus zu Pommersfelden stammt aus diesem Kreise. Um aber die Beschreibung der ganzen Tafel zu vollenden, darf die venezianisch farbensatte prächtige Landschaft nicht vergessen werden, auf die man links neben einem grünen Vorhang hinausblickt. In der Landschaft bemerken wir Merkur und Amor [5]).

---

[1]) Ich habe diese ikonographische Angabe des Kataloges nicht überprüft.

[2]) Über Cernoto schrieb ich verhältnismässig eingehend in meinem Bericht über den neuen Katalog der Wiener Akademie im Repertorium für Kunstwissenschaft.

[3]) In Lang's Briefen wird ein derlei Bild als Tizian erwähnt.

[4]) Es ist weder von dem frühen Bonifazio noch von dem späten und steht dem sog. grossen Bonifazio Veneziano ziemlich nahe.

[5]) Zu einer genauen Erkenntnis bezüglich des Bildes und etwa auch seiner Geschichte führt vielleicht die Mitteilung, dass auf der Rückseite des Pappelholzbrettes mehrmals ein italienisches Wappen mit quadriertem

Ein anderes venezianisches Bild, das wohl etwas später fällt, ist vom Katalog vielleicht mit Recht einem Bonifazio Veneziano zugeschrieben worden (No. 196, eine santa conversazione, über die ich leider keine Notizen gemacht habe).

Zwei grosse Bilder, irrigerweise dem Paolo Veronese zugeschrieben, bespreche ich später. Hier aber möchte ich erwähnen, dass in den Privatgemächern sich eine, allem Anscheine nach echte Zeichnung des Veronese befindet, welche für die Madrider Findung Mosis entworfen sein dürfte.

Ich reihe hier einen halben Landvenezianer an, den Moretto da Brescia, dessen bärtiger Giovanni Evangelista ein gar farbenprächtiges Bild ist (No. 269). Waagen besprach es in seinem oft angeführten Buche ebenfalls als Moretto. Diese Diagnose ist übrigens noch nicht durch vergleichende Studien gefestet[1]. Wäre dies der Fall, so könnte man wohl vermuten, dass wir hier denselben Giovanni Evangelista des Moretto vor uns haben, der ehemals zu Brescia in der Sammlung Barbisoni war[2].

Palma Giovane's Darstellung Christi im Tempel (im Katalog als „heilige Familie" No. 566), ist wohl in seiner Benennung etwas sicherer.

Den späten Venezianern des 17. Jahrhunderts sehr verwandt sind die zwei riesigen allegorischen Bilder No. 512

Schild eingebrannt ist, in welchem Felder mit drei Köpfen und solche mit drei geschachten schiefen Bändern alternieren. Nach J. Klemme's Bestimmung ist's das Wappen der Malatesta. Gleichfalls auf der Rückseite findet sich ein Vermerk von 1777 mit Bleistift auf's Brett hingesetzt, der sich auf das Wegnehmen einer grossen Übermalung bezieht.

1) Im Auktionskatalog von 1867 ist eine kleine Photographie des Bildes zu finden.

2) Im alten Brescianer Galerieführer von 1760 heisst es im Abschnitt über die Sammlung Barbisoni: „Due quadretti coiè una B(eata) V(ergine) addolorata, e un S. Giovanni del Moretto". Johannes der Evangelist ist hier aber sehr wahrscheinlich gemeint, da im Buche an anderen Stellen Johannes der Täufer meist ausdrücklich Giov. Batista genannt wird. Auch will ich bemerken, dass ich unsern Evangelisten im Pommersfeldener Katalog von der Mitte des vorigen Jahrhunderts (Aschaffenburg, ohne Jahreszahl) noch nicht nachweisen kann.

und 597, die oben mit Veronese in fraglichem Zusammenhang genannt wurden. Im Galerieverzeichnis sind sie ausführlich beschrieben [1]) und dem Paolo Caliari oder Luca Giordano zugewiesen, von denen aber keiner der richtige Meister sein dürfte. Die Bilder tragen schon die Keime von G. Batt. Tiepolo's Vortragsweise in sich, der freilich mit seiner Blütezeit später fällt, als diese Bilder entstanden sind. Unter den unmittelbaren Vorgängern des Tiepolo also wird der Schöpfer dieser grossen Allegorien zu suchen sein. No. 539, die ganz ohne Grund dem Polidoro Lanzani zugeschrieben wird, ist eine Leinwand, die noch näher an Tiepolo heranreicht, „St. Franziskus von Assisi ..... in Verzückung“.

Wenden wir uns von den Venezianern zu anderen Schulen, so können wir von einem Bilde sprechen, dem der Katalog den Caravaggio zum Meister giebt, No. 39, und das in seiner Komposition mit einem sog. Schidone in der Wiener Akademie übereinstimmt. Dargestellt ist wohl Isaak mit dem rettenden Widder, vielleicht auch ein Johannesknabe. Der neue Katalog der Wiener Akademie (S. 254 zu No. 279) giebt dem Bilde die Bemerkung bei, dass Wiederholungen desselben im kapitolinischen Museum dem Caravaggio und im Museum von Marseille dem Annibale Carracci [2]) zugeschrieben werden. Ich will mich in diese Angelegenheit nicht mengen. Bei einer eiligen Durchsicht der späten Italiener fällt uns noch ein signiertes Bild der Artemisia Gentileschi (No. 565, Susanna im Bade und die beiden Alten) in die Augen, das mit vollem Namen und der Jahreszahl 1610 versehen ist [3]);

[1]) Ganz klein und wenig deutlich sieht man die beiden Bilder auf Taf. 17 in Salom. Kleiner's Werk an den Seiten. Besprochen sind sie auch von Lang in Meusel's Museum von 1787.

[2]) Diesem wird auch das Pommersfeldener Bild vom alten Katalog um 1750 zugeschrieben (No. 57). Bei Waagen (S. 123) als Caravaggio.

[3]) Über die talentvolle Malerin hat vor einiger Zeit der „Archivio storico dell' arte“ (II, 423 ff.) neue beachtenswerte Mitteilungen gebracht.

ausserdem ein wahrhaft prächtiger Albani (No. 63 Rinaldo mit dem Zauberspiegel und Armida), den Waagen sehr unterschätzt hat, ein Sassoferrato (No. 578), mehrere Carlo Dolce, ein Guercino (S. Hieronymus) und ein Bild des Halbitalieners Giuseppe Ribera, das ebenfalls den genannten Kirchenvater zur Darstellung bringt.

Einen langen Blick nochmals auf all' die Bilder, die wir gesehen haben! Es war viel schönes darunter, und niemand wird ohne ein Gefühl von Dankbarkeit die Galerie verlassen. Fragen wir nun auch mit deutscher Gründlichkeit, wem man es hauptsächlich verdankt, dass all' die Schätze in einem Besitz vereinigt sind! Heute kann ich darauf ohne weitgehende Archivstudien und ohne Einsichtnahme in die ältesten Kataloge nicht besser antworten, als es schon 1845 J. Heller gethan hat. Doch bleibt es ziemlich klar, dass viele, vielleicht die meisten Bilder schon vom Gründer der Sammlung vom Grafen Lothar Franz (geboren 1655, gestorben 1729) und von dessen Neffen Friedrich Karl, Damian Hugo und Franz Georg zusammengebracht wurden [1]). Hoffen wir, dass ein neuer grosser Galeriekatalog, der vom gegenwärtigen Besitzer in Aussicht genommen ist, eine verlässliche umfassende Geschichte der ganzen Galerie und genaue Provenienzen bei den einzelnen Gemälden liefern wird. Auch von den Bildern dürfte dann zu sprechen sein, die 1867 in alle Winde gingen, nach England, Russland, in die Galerien zu Frankfurt a. M., zu Stuttgart, Oldenburg, München oder die seither ein Wanderleben führen [2]). Fasst dann der neue Katalog alles zusammen,

---

1) Auch sagt Burger's (Thore's) Vorrede zum Auktionskatalog: „presque tous les tableaux de la galerie actuelle se retrouvent dans ces catalogues de 1719 et de 1746.“

2) Wie eine Grablegung von Patenier, die bei Fr. Lippmann, dann bei Preyer in Wien war (Rep. X. 290). — Über die Oldenburger Bilder vergl. den Oldenburger Katalog von Alten v. Allen, über die Frankfurter den Katalog des Städel'schen Instituts. Über das Münchener Bild Waagen a. a. O. 121 ff, Passavant: Raphael (franz. Ausgabe II. S. 311), Crowe und Cavalcaselle: Raphael II 466 und den Katalog der Münchener Pinakothek (No. 1042) über die anderen den Bericht

was sich über die Schicksale der Sammlung auffinden lässt, so wird er wohl zu einem überaus lehrreichen Buch über eine der bedeutendsten Privatsammlungen, die in Mitteleuropa zu finden sind. Möge die kunstgeschichtliche Skizze, die ich hier entworfen habe, zur Anregung dienen, den neuen Katalog recht bald in Angriff zu nehmen.

in Lützow's Kunstchronik II, 134 ff. Der Muffel des Dürer war 1867 an Narischkine, den russischen Amateur gekommen, wurde aber neuerlich von der Berliner Galerie angekauft (vergl. Thausing's Dürer II. Auflage 2. Bd. S. 271 f.). Über den älteren Bestand der Galerie wird manches auch noch aus der Reiselitteratur beizubringen sein. Zu den eingangs genannten Büchern kann ich schon hier nachtragen: K. A. Baader's Reisen durch verschiedene Gegenden Deutschlands (II, 330 ff.). — Der historische Teil des neuen Kataloges wird auch auf eine Reihe guter Bilder im gräfl. Schönborn'schen Schloss Wiesentheid eingehen müssen.

Zu S. 22 trage ich hier nach, dass der Pommersfeldener P. Aertzen in das Verzeichnis der Werke dieses Künstlers aufgenommen ist, welches N. de Roever im VII. Jahrgang von „Oud-Holland“ gegeben hat. Es scheint übrigens, nach der Form des Handzeichens zu schliessen, dass die *Fischhändlerin* in Pommersfelden vom Sohn des Langen Pier, von Pieter *Pietersz* Aertzen gemalt ist.

Verzeichnis der besprochenen Bilder aus der Galerie zu Pommersfelden nach der Nummernfolge.

No. 4. Gasp. de Witte.
,, 12. Hülsmann.
,, 15. Cornelis van Haarlem.
,, 18. Hendr. v. Balen.
,, 31. P. P. Rubens.
,, 36. Rottenhammer.
,, 39. Vielleicht Caravaggio.
,, 41. G. Penz.
,, 42. Vermutlich J. v. Aachen.
,, 53. Geldorp Gortzius.
,, 54. Rubens.
,, 55. Geldorp Gortzius.
,, 59. Schalken.
,, 62. J. Spillenberger.
,, 63. Albani.
,, 65. J. Spillenberger.
,, 67. Jan Lys.
,, 69. Schalken.
,, 71. Schalken.
,, 73. Schalken.
,, 77. Dem Tizian verwandt.
,, 80. Ein Bonifazio.
,, 88. Fr. Floris.
,, 91. Rubens.
,, 94. Porbus einstweilen zugeschrieben.
,, 95. Rottenhammer.
,, 100. Ary de Vois.
,, 101. Dem Tizian verwandt.
,, 102. Ant. Moor (früher Neufchâtel).
,, 103. H. v. Balen.
,, 109. C. v. Haarlem.
,, 110. J. Verkolye.
,, 131. G. v. Honthorst.
,, 133. Dem Rubens verwandt.
,, 137. Luca Giordano.
,, 145. Vielleicht Fr. Floris.
,, 157. Rottenhammer.
,, 162. Mabuse.
No. 163. Kupetzky.
,, 178. Fr. Francken.
,, 180. Joach. v. Sandrart.
,, 186. Fr. Francken.
,, 189. M. Merian der Jüngere (früher Moucheron).
,, 195. M. v. Heemskerk.
,, 196. Bonifazio.
,, 211. Vermutl. Cernoto (früher Tintoretto).
,, 219. Schwäbische Schule.
,, 220. Vielleicht Augsburger Schule.
,, 221. Kranach's Schule.
,, 224. Hans Dürer.
,, 238. Em. d. Witte.
,, 245. J. Uytewael.
,, 256. Poelenburg.
,, 259. Bertin.
,, 261. Bertin.
,, 264. Cuylenborch (früher Poelenburg).
,, 267. Hemessen.
,, 269. Moretto da Bescia.
,, 271. L. von Uden und ein Francken.
,, 284. Verelst.
,, 286. van Thulden.
,, 295. P. Lely.
,, 301. B. Bruyn (früher H. Holbein d. Jüng.)
,, 303. Englischer Maler (früher V. Dyck).
,, 305. } nicht v. P. Aertzen.
,, 313. }
,, 337. } Ger. v. Honthorst.
338. }
,, 340. van der Ast.
,, 348. J. v. Sandrart.
,, 364. van Goyen.

No. 368. } Th. Wyck.
369. }
„ 373. van Thulden.
„ 388. Herm. Saftleven.
„ 390. „ „
„ 396. „ „
„ 398. „ „ (nicht Orient).
„ 405. N. Berchem.
„ 410. D. Vertangen.
„ 413. Jac. Jordaens u. Snyders.
„ 419. P. Bout.
„ 435. S. v. Rombouts.
„ 436. P. Brueghel d. Jüng.
„ 439. Jan Brueghel d. Ält. und Jod. d. Momper.
„ 451. H. Saftleven.
„ 456. H. Rottenhammer.
„ 457. F. v. Osten.
„ 460. J. Tooreuvliet.
„ 463. H. Saftleven
„ 467. J. v. Hoeck.
„ 475. C. v. Haarlem.
„ 478. Roel. Savery.
„ 480. F. Knibbergen.
„ 481. Gerr. Dou.
„ 482. Ein Dav. Ryckaert.
„ 487. Will. v. Honthorst.
„ 488. Ein Dav. Ryckaert.
„ 490. P. Codde.
„ 491. J. Smees.
„ 493. Simon de Vos.
„ 494. Roel. Savery.
„ 496. Jac. Toorenvliet.
„ 498. J. v. Goyen.
„ 499. Jan Brueghel oder Schoubrouck.

No. 505. R. Savery.
„ 512. Vorgänger des Tiepolo.
„ 518. Paul Potter zugeschrieben.
„ 519. Bart. v. d. Helst.
„ 536. Joh. König.
„ 539. Dem Tiepolo verwandt.
„ 558. F. C. Janneck.
„ 559. Tintorelto.
„ 560. Niederländer (früher Ribera).
„ 561. Vielleicht Elsheimer.
„ 562. Schiavone.
„ 565. Artemisia Gentileschi.
„ 566. Palma Giovane.
„ 569. B. Breenbergh (früher Italienisch).
„ 574. W. Kay.
„ 578. Sassoferrato.
„ 579. Jan Lys (früher Gerh. Seghers).
„ 582. Ein D. Ryckaert.
„ 597. Vorgänger des Tiepolo.
„ 600. Th. Wyck.
„ 616. Abr. Bloemaert.
„ 617. Dem Rembrandt zugeschrieben.
„ 624. S. v. d. Douw.
„ 626. van Dyck.
„ 630. H. Saftleven.
„ 632. van Dycks Art.
„ 640. P. Aertzen.
„ X. Vermutlich Ferd. Bol.
„ XI. Chr. Schwarz zugeschrieben.
„ XIII. Rubens.

Bamberg.

(Die städtische Galerie, die Buchner'sche Sammlung.)

Was mir von meinem jüngsten Aufenthalt in Bamberg über die dortigen Galeriebilder noch frisch in Erinnerung ist, möchte ich hier in aller Kürze zusammenfassen und mit einigen älteren Notizen, die ich 1883 vor den Bildern niedergeschrieben habe, verbinden.

Im Bamberger städtischen Museum sind über 500 Gemälde vorhanden, von denen etwa ein Viertel allgemeine Beachtung verdient, deren viele aber meist nur für Bamberg selbst von Interesse sein dürften. Die Aufstellung derselben, wie sie in den Klostergebäuden auf dem Michaelsberge schon vor Jahren geschehen ist, kann insofern gelobt werden, als die meisten Bilder leicht zugänglich und ziemlich gut beleuchtet sind. Man studiert übrigens in der Galerie zu Bamberg heute nicht mehr so bequem wie vordem, als der A. Hauser-sche Katalog von 1874 noch zu haben war. Denn weder einen gedruckten noch einen geschriebenen Behelf giebt es heute für den Besucher, der sich nicht etwa aus früherer Zeit das dünne graue Büchlein aufbewahrt hat und es nun wieder selbst in die Galerie mitbringt. Man denkt zwar an die Herausgabe eines neuen kritischen Verzeichnisses, wie denn überhaupt von seiten der Stadt manche Aufmerksamkeit auf die Sammlung gewendet wird. In Angriff genommen ist aber das neue Verzeichnis meines Wissens noch nicht. So

wird wohl das Beginnen nicht überflüssig erscheinen, mit dem Leser einen raschen Studiengang durch die Galerie zu machen und dem einstweiligen Mangel eines Kataloges durch einige geordnete Notizen abzuhelfen, soweit das möglich ist[1]).

Die beträchtliche Reihe der Altdeutschen habe ich diesmal nur ganz rasch gemustert. Ein Christuskopf mit der Dornenkrone (No. 28) will den Schein hohen Alters erwecken, ist aber schon im Katalog von 1874, wie ich meine, mit grosser Berechtigung für ein Werk eines der berüchtigten Rohrich, also für ein Bild aus der Zeit um 1800 erklärt. Derselbe Christuskopf mit dem falschen Monogramm Dürer's ist mir erst unlängst wieder vorgekommen u. z. in der kleinen Sammlung des Chemikers Hofrat Ludw. von Barth in Wien.

No. 47, Christus nimmt Abschied von seiner trauernden Mutter. Das Bild erinnert thatsächlich im Stil an die zwei monogrammierten Tafeln des Melchior Feselen in der Münchener Pinakothek. Auf den genannten Künstler wird das Bild auch im Katalog der Bamberger Galerie bezogen. Im allgemeinen wird man es dem Donaustil zuweisen müssen.

No. 55 ist ein überaus interessantes, figurenreiches, gut erhaltenes Werk des Hans Baldung genannt Grien, ein Werk aus seiner besten Zeit, und vielleicht das Hauptbild der Bamberger Galerie. Es trägt das bekanntere zweite Monogramm des Meisters und die Jahreszahl 1516, beides oben an der Arche Noa, die sich mitten im Bilde breit macht. Die Sintflut ist dargestellt, überaus lebendig, fast grossartig, etwa so wild, wie's die Italiener des 16. Jahrhunderts machten, viel-

---

1) Mehrere Andeutungen über neue Diagnosen gab ich in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. II. im ersten Heft. Bezüglich älterer Mitteilungen über die Bamberger Galerie verweise ich auf die lokale Litteratur, auf die Reisebücher, auf A. v. Eye's Artikel im „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit“ von 1873 S. 353 ff., auf Lützow's Kunstchronik VIII, 484 f. und X. 75 f., Waagen's „Kunstwerke und Künstler in Deutschland“ I. 112 ff. Eine kurze Geschichte der Sammlung, mit Hinweis auf die J. Hemmerlein'sche, Heller'sche, Schellenberg'sche, Dorn'sche, Deckelmann'sche, A. Kraus'sche, J. G. Heunisch'sche Stiftung, sowie auf die Zuzüge aus den königl. Staats-Depots zu Schleissheim und München enthält der Katalog von 1874.

leicht sogar mit Anlehnung an den grossen Stich des „Baccio Baldini“. Die schwimmende Arche sieht aus wie ein Schrank, der aus verschiedenartigen Hölzern gebaut und mit Eisenbeschlägen verziert ist. Vor den Thüren hängen eiserne Schlösser. Die vielen nackten, mannigfach und frei bewegten Körper sind in der sicheren, etwas harten, bestimmten Weise des Baldung gezeichnet und lassen in vielen Zügen die hohe Bedeutung unseres Künstlers erkennen [1]). Der Aufruhr im Wasser und am drohend finsteren Himmel ist in stimmungsvoller Weise zum Ausdruck gebracht. In seinem Stil steht die Tafel dem Dorotheabilde in Prag (von 1516) und den beiden Totentanzbildern in Basel (von 1517) ungemein nahe. Auch das verkannte Vanitasbild im Vorrat des Belvedere wird in diese Zeit fallen.

No. 56 ist leider eine Ruine, weshalb die Benennung Amberger jedenfalls unsicher erscheint, wie auch jede andere, etwa gar eine, die auf Hans Holbein den jüngeren abzielte, mit dessen Amerbachbildnis die Halbfigur in Bamberg einige Stilverwandtschaft zu haben scheint. Eine Inschrift auf dem Bilde lautet: „da ich was sex vnd zwanczig iar alt, da het ich die gestalt“ [2]).

No. 57 ist ziemlich ausgesprochen ein Werk des Pseudo-Grünewald, das der Katalog nach der älteren Anschauung

[1]) In der Litteratur ist Baldung's Sintflut mehrmals erwähnt: 1873 von V. Eye im Anzeiger für Kunde d. deutsch. Vorzeit (S. 355), in Eisenmann's Artikel für Jul. Meyer's Künstlerlexikon, im Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen II. 14 f., in H. Janitschek's Geschichte der deutschen Malerei S. 404 ff. — Nach Angabe des Bamberger Galeriekataloges von 1874 kam die Sintflut Grien's im Jahre 1870 aus der Sammlung J. G. Heunisch in's Museum (S. VI.). Die ältere Litteratur über unseren Künstler ist bekannt. In neuester Zeit kam dazu: Eine Besprechung von M. Rosenberg's Publikation des Karlsruher Skizzenbuches im Rep. f. K. XIII. 217 ff., ferner: Zeitschrift f. bild. K. (Chronik) XXIV, Sp 466 und N. F. I. 248 ff. Wenig beachtet sind zwei vortreffliche Zeichnungen des Baldung im Weimarer Museum. Auf eine Zeichnung nach dem Bilde in Bamberg, die in Dessau bewahrt wird, machte W. v. Seydlitz im Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen aufmerksam (II. Bd. S. 14).

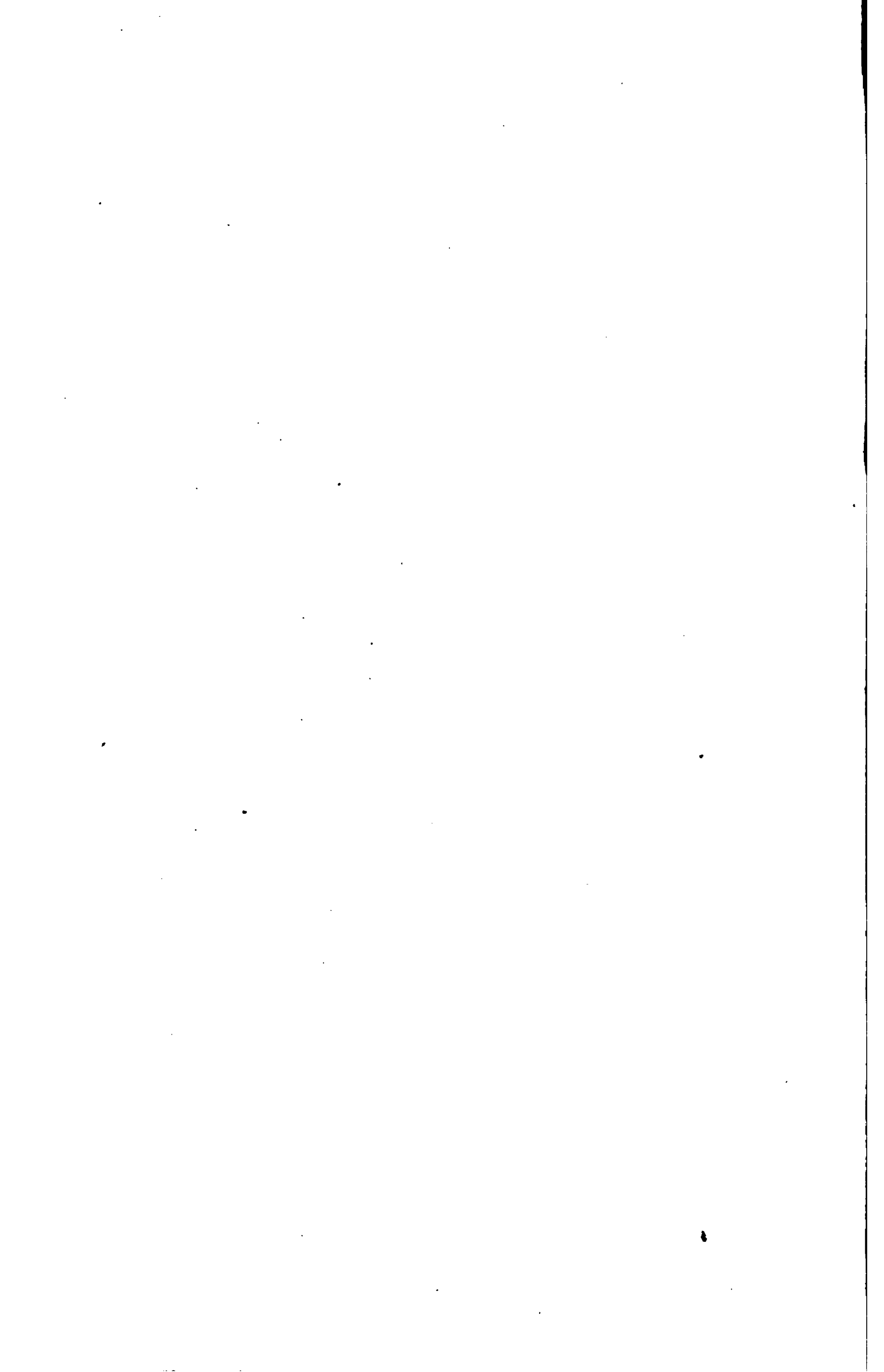
[2]) Ich bin unsicher, an welcher Stelle die Inschrift sich findet. Möglicherweise steht sie auf der Rückseite des Lindenholzbrettes, auf das unser Bildchen gemalt ist.



Hans Baldung. Lichtdruck von J. Löwy in Wien.

DIE SINTFLUT.

Nach dem Gemälde in der städtischen Galerie zu Bamberg.



als wirklichen Grünewald verzeichnet. Dargestellt sind Bischof Wilibald und Sankta Walburga sowie der Stifter Gabriel von Eib, Bischof von Eichstätt. Offenbar ist dies Bild gemeint, wenn Sandrart's teutsche Akademie (1675 I. S. 231) allerdings unter den Werken des älteren Kranach eines mit folgenden Worten bespricht: „Sein heiliger Wilibaldus und Walaburga auf einer Tafel werden annoch von Ihro Hochfürstlichen Gnaden, Herrn Herrn Marquards Bischoffen zu Eychstädt, als welche aller Studien und Tugenden mehr als Vatter seyn, in sonderbarem Wehrt gehalten“ [1]). Es hat seinen guten Grund, dass man ehemals das Bild für ein Werk des Kranach ansah. Denn der Künstler hat jedenfalls mehr von der sächsischen Weise, denn von der des Grünewald an sich, ohne dass er im mindesten mit Kranach zu verwechseln wäre. Auf die Taufe „Grünewald“ war man später verfallen, als man in München der Meinung war, die Flügel des Halle'schen Altars von Grünewald, seien ebenfalls von diesem Meister geschaffen. Bei einer besonnenen Stilvergleichung musste man jedoch die *Flügel* einem Grünewald'schen Gesellen, dem sogenannten Pseudo-Grünewald zuteilen, der vielleicht mit einem urkundlich überlieferten Maler Simon von Aschaffenburg identisch ist [2]). Die Anschauung, dass im allgemeinen die Arbeiten des Pseudo-Grünewald Jugendwerke des älteren Kranach seien, lässt sich nicht halten.

Die Jahreszahl auf dem Bamberger Bilde las ich als MDXX nicht als 1522, wie sie im Katalog heisst. Links oben gewahrt man ausser der Jahreszahl auch noch das Wappen

[1]) Chr. Schuchardt, der die Stelle bei Sandrart nur bedingt auf das Bamberger Bild bezieht, spricht das Bamberger Gemälde und andere, die wir jetzt dem Pseudo Grünewald zuschreiben, dem Kranach ab. Vergl. dessen Kranachbiographie II. S. 13 No. 5 und III. S. 132 (auch II. S. 12).

[2]) Der Halle'sche Altar führt in der Münchener Pinakothek die Nummer 281, die Flügel haben 282 bis 285. Über den Pseudo-Grünewald und Simon von Aschaffenburg vergl. hauptsächlich Lützow's Kunstchronik XVII. 129 und 201 ff., sowie den Abschnitt bei Janitschek in der Geschichte der deutschen Malerei, wo auch das Bamberger Bild kritisch gewürdigt erscheint.

mit dem Rautenkranz, das freilich auf Sachsen weist, aber noch lange nicht das Monogramm Kranach's ersetzt. Man beachte, dass von allen Werken, die man dem Pseudo-Grünewald zuschreiben muss, kein einziges ein Monogramm trägt, wogegen Kranach bekanntlich mit seinem Handzeichen sehr freigebig war und die geflügelte Schlange sogar auf Schulbilder setzen liess.

Zu No. 322, einem lebensgrossen Apostelkopf, der nach meiner Erinnerung in feiner Goldschrift als Sankt Paulus benannt ist, notierte ich 1883: stark übermalt. Gesicht grösstenteils verschmiert. Der grüne Mantel links ganz modern. Ich war überaus schwankend, ob hier noch an Dürer zu denken sei, wie der Katalog wollte, oder ob eine Fälschung vorliege. Bei neuerlicher Besichtigung möchte ich nach den wenigen Stellen, die noch alte Malerei zeigen, denn doch einen Gedanken an Dürer nicht ganz fallen lassen. Heller zwar, aus dessen Sammlung das Bild stammt, hat das Bild nicht anerkannt, Van Eye äusserte sich abfällig über dasselbe und Fr. Leitschuh in seinem Führer durch die königl. Bibliothek zu Bamberg (S. 198) verzeichnet es als Werk des Dürer-Nachahmers Hans Hofmann. Mit der verblassten Erinnerung, die ich von dem Bilde habe, kann ich weitere Studien nicht anstellen. Was zunächst von Wichtigkeit wäre, eine Vergleichung mit den vielen Köpfen, die in Dürers's Zeichnungen sich erhalten haben, eine ganz besonders genaue Stilvergleichung mit den vier Aposteln in München und anderes muss ich also meinen Fachgenossen überlassen. Auch müsste der Kopf überhaupt erst vorsichtig aber gründlich gereinigt werden, bevor eine sichere Beurteilung möglich wäre.

Um nun auch spätere deutsche Meister heranzuziehen, muss ich zunächst ein Bild No. 58 von 1545 erwähnen, das zwar kölnisch sein dürfte, wie der Katalog sagt, aber mit dem „Meister des Todes der Maria“ nicht gerade verwandt ist (Brustbild; auf Eichenholz).

No. 318 scheint mir dem Nikolaus Neufchâtel (mit

Unrecht Lucidel genannt) sehr nahe zu stehen. Es ist das „Bildnis einer vornehmen Frau in Halbfigur, in rotfarbigem Kostüm mit einer Goldkette und einem reich verzierten Gürtel“, wie es Leitschuh in seinem erwähnten Führer (S. 197) unter den Bildern der Heller'schen Stiftung beschreibt. „Anno 1545 aetatis suae 38“ steht beigeschrieben. No. 316 wird von Leitschuh dem Neufchâtel zugewiesen, eine Diagnose, mit der ich mich nicht einverstanden erklären kann, obwohl das fast gänzlich verdorbene Bild eine sichere Bestimmung überhaupt kaum zulässt. Als Bildnis von Johann Neudörfer's Frau ist die Tafel von Interesse. Dem genannten Schreib- und Rechenmeister verdankt man ja unter anderem so viel interessante Nachrichten über Nürnberger Künstler, dass wir an allem Anteil nehmen, was ihn betrifft. Das Bildnis seiner Frau, ehemals in der *Heller*'schen Sammlung wurde 1821 von Bittheuser in Würzburg gestochen. Leitschuh hat in dankenswerter Weise diesen Stich seinem Führer beigegeben.

No. 141, die unter dem wunderlichen Namen Gundelmå *im* Katalog steht, in der That aber ein signiertes Werk des M. Gundolach oder Gondolach ist, von dem Sandrart und Paul v. Stetten, der Jüngere, mancherlei zu erzählen wussten (Teutsche Akademie, 1675, I., 321 f. und Kunst-Geschichte der Reichsstadt Augsburg 1779, 281 und 292 f.). In der lüsternen Art der Rudolfinischen Hofmaler ist ein traulicher Waldwinkel dargestellt, wo sich Zephyr und eine Nymphe gefunden haben. Vielleicht ist auch Amor und Psyche gemeint. Denn links im Dunkel hängt ein Köcher. Die Bezeichnung findet man auf einem Stein links unten: ... „Gundelach F“, wobei der gekürzte Vorname kaum leserlich ist. Von derselben Hand ist, wenn ich mich nicht sehr täusche, auch der Raub einer Nymphe No. 367 in der Wiener Akademie [1]). Neben der sauberen Modellierung und mancherlei

[1]) Dort als Rottenhammer. Ein sicheres Bild des Gondolach, eine Allegorie, war u. a. bis vor einiger Zeit in der Sammlung Klinkosch in Wien. Nach diesem sicheren Bilde zu schliessen, dürfte auch eine kleine

eigentümlichen Tönen im Fleisch, wie sie das bezeichnete Bildchen in Bamberg aufweist, kehrt auf dem kleinen Gemälde der Wiener Akademie auch das eigenartige Blau des Hintergrundes wieder.

Vermutlich richtig bestimmt ist das Bildnis eines vornehmen Herrn und zweier Knaben No. 371 als Christoph Schwarz. Wenn das folgende Bild No. 372 von demselben Künstler sein sollte, so müsste er hier sich gänzlich der Fr. Francken'schen Richtung hingegeben haben. Bei den genannten Malern war nämlich jene Art der Anordnung eines vierseitigen überhöhten Mittelbildes mit mehreren (acht) kleineren in der gemalten Umrahmung, eine Anordnung, die hier wiederkehrt, überaus gebräuchlich [1]). Im Mittelbilde ist der Gekreuzigte dargestellt mit der gewöhnlichen Begleitung der Magdalena, der Maria und des Johannes. Unten im gemalten Rahmen gewahrt man die Weltkugel mit der Schlange, sowie die Figuren des Todes und des Teufels [2]).

No. 383 ist keinesfalls von C. A. Ruthart, sondern nur eine noch dazu recht matte Kopie nach diesem Meister, was ich schon in einer meiner früheren Arbeiten ausgesprochen habe.

---

heilige Familie in der Wiener Akademie (No. 253) von Gondolach sein. Allerdings gehört dieses Bildchen einer anderen Stilperiode an als der Nymphenraub in Wien und als das Bildchen in Bamberg. Sehr wahrscheinlich ist auch jener Heilige Sebastian, der im Belvedere (im II. St. 2. Saal als No. 15) dem Ägid. Sadeler zugeschrieben wird, ein Werk unseres Künstlers. Die Rudolfinischen Hofmaler werden zu wenig studiert, wie wir das schon oben bei dem Bilde des J. v. Aachen in Pommersfelden und dem in der Wiener Akademie sehen konnten. Einen anderen Beweis für diese Vernachlässigung fand ich auch in Donaueschingen, wo ein Bildnis des Kaisers Rudolf II. von J. v. Aachen (No. 210) als Porbus geführt wird (und als Bildnis des Kaisers Matthias).

1) Signierte Bilder dieser Art befinden sich im Louvre (die „parabole de l'enfant prodigue" von 1633 und die „Passion"). Ein verwandtes Bild, das in der Stuttgarter Galerie als Rottenhammer galt und vielleicht noch gilt, notierte ich 1881 als ein Werk des jüngeren Fr. Francken

2) Wie die Komposition und die Malweise, so scheint mir auch die Kadaverform des Todes eher auf die Niederlande, als auf Deutschland zu weisen. Vergl. über das Bildchen auch meine „Beiträge zu einer Ikonographie des Todes" in den Mitteilungen der k. k. Centralkommission f. E. u. E.

No. 330: Eine grosse Leinwand des Fr. Röselig von Rosenhof, die im Wettstreit mit Christoph Pauditz gemalt wurde. Das ziemlich untergeordnete Gepinsel des Rösel wurde von den Preisrichtern über die Arbeit des ungleich talentvolleren Pauditz gestellt, dessen Arbeit gegenwärtig (soweit sie mir in Erinnerung ist, in nicht mehr ganz unberührtem Zustande) in Schleissheim sich befindet[1]). Gegenstand der Konkurrenz war die Darstellung eines Wolfes, der ein Lamm verzehrt.

Noch sei ein Selbstbildnis des Malers Chr. Seibold erwähnt, das alle Jene entzücken wird, die an der gehaltlosen Richtung eines B. Denner und seiner Nachtreter Gefallen finden (No. 373). Die kleinen apokalyptischen Gouachebildchen, die unter No. 500 zusammengefasst sind, habe ich 1883 für deutsche Arbeit vom Ende des 18. Jahrhunderts gehalten.

Von den vorhandenen Niederländern konnte ich folgende mit geringerer oder grösserer Aufmerksamkeit studieren: No. 45, ein Bild aus der Richtung des Jan Scorel. Es ist eine Landschaft mit einer ruhenden heiligen Familie. Die Ausführung der landschaftlichen Gründe steht übrigens hier der Weise des H. Blees ziemlich nahe. Die Ferne ist grau. Das Ganze erinnert in der Vortragsweise nicht wenig an den hl. Hieronymus der Pommersfeldener Galerie.

No. 52, dem Hemessen allerdings verwandt, der im Katalog als Urheber des Bildes (einer heiligen Familie) genannt wird. Doch ist das Gemälde nicht von ihm selbst, sondern von einem niederländischen Nachahmer des Raphael, vielleicht auch des Andrea del Sarto.

Der sogenannte R. v. der Weyden No. 53 erinnerte mich an Morales, ohne dass ich damit etwas Anderes denn einen flüchtigen Eindruck notieren möchte.

Ein Fischmarkt von Bouckelaer (No. 319) ist ein

---

1) Zu Pauditz vergl. die Studie über die Galerie Nostitz, sowie den Bayersdorfer'schen Katalog der Schleissheimer Galerie.

derbes, grobkörniges Machwerk, dessen kräftiges Auftreten aber sicher viele verständige Beschauer für sich einnehmen wird. Eigentlich ist's ein Stilleben, dem einige Figuren beigegeben sind, und wie sie auch schon Bouckelaer's Lehrmeister P. Aertzen gemalt hat. Die Wurzeln dieser Darstellungsweise reichen sicher noch weiter zurück. Neben der Schulter einer Alten, die auf dem Bilde u. a. dargestellt ist, las ich bei meinem ersten Besuch in der Galerie die Jahreszahl 1597. Das Monogramm Ꝭ findet sich rechts unten [1]).

Von Interesse dürfte auch für Viele ein bezeichnetes Bild von einem Frans Francken (wohl dem mittleren Künstler dieses Namens) sein (No. 153). Die Darstellung betrifft eine Tanzunterhaltung und bildet in Stil und Auffassung eine Vorstufe ähnlicher Darstellungen, wie man sie später bei van der Laen findet. Wohl auch Pieter Codde (um ein wenig nach Holland hinüberzuschielen) ist mit seinen Tanzstunden nicht recht ohne den Vorgang der Francken zu denken, wie sehr auch sein Stil schon von allem flandrischen Wesen frei ist. Die Bamberger Tanzunterhaltung weist rechts unten folgende Bezeichnung auf: „Dō FFRANCK IN et f“, wobei Do bekanntlich: Den ouden bedeutet d. i.: der Ältere und nicht Dominik, wie man vor Zeiten dachte. Nur in seltenen Fällen mag es Dominus bedeuten [2]).

Als der zweite Frans Francken zu selbständiger künstlerischer Thätigkeit heranwuchs, signierte der erste seine Bilder mit dem Zusatz: Dō. Dann kam aber auch noch der dritte, wonach auch Fr. Francken II. sein dō hinsetzte [3]).

---

1) Woermann's Geschichte der Malerei III, 63 kennt das Gemälde.

2) Hierzu Riegel's Beiträge zur niederl. Kunstgeschichte II. 76 ff. und Woermann's Geschichte der Malerei III. 75. Anm. 1.

3) Den gegenwärtigen Stand der Forschung lernt man aus den hier öfter genannten Nachschlagebüchern über flandrische Kunst, aus den Galerie-Katalogen von Antwerpen, Brüssel und Dresden am besten kennen. Die unzähligen Franckenbilder, die existieren, bedürfen übrigens einer gründlichen Revision. Auf die stilistische Verwandtschaft der Francken mit Abel Grimmer hat Hymans aufmerksam gemacht. Ein Monogrammist „do Sp. fc.“ im Ferdinandeum zu Innsbruck gehört auch in diese Gruppe (vielleicht ist's den ouden Spranger). Nicht beachtet ist meines

Von Fr. Francken III. ist in Bamberg vermutlich No. 150, eine figurenreiche Kreuztragung.

No. 155, eine Waldlandschaft von R. Sarvery, ist ein echtes und gutes Bild, wenn auch die Bezeichnung (rechts gegen unten) ein wenig verblichen oder verwischt ist. Ich las unlängst:

ROELANDT
SAVERY
1627

(in schwarzen Zügen auf dem braunen Grunde)[1]).

Einen stark abgeschwächten Nachhall der Savery'schen Weise meinte ich in der „Darstellung des Paradieses" (No. 268) zu erkennen, welche die Bezeichnung „Jocob Boutats F. Anno 1700" führt.

Um in der Zeit übrigens nicht allzu rasch voran zu eilen, muss nunmehr auf ein älteres niederländisches Bild zurückgegriffen werden, das in mittelgrossen Figuren eine Allegorie des Sündenfalles und der Erlösung uns vorführt (No. 144). Es wird dem Otho Venius zugeschrieben und ist in ikonographischer Beziehung durch eine italisierende Todesfigur beachtenswert. Unten mitten sieht man nämlich die Halbfigur eines mageren Weibes mit Flügeln, offenbar eine Personifikation des Todes im Sinne der römischen Dea mors oder der bekannten frühitalienischen Todesgöttin im Campo Santo zu Pisa[2]).

Wissens die Bezeichnung „F F Franck in", die sich auf den sechs grossen biblischen Bildern des jüngeren oder jüngsten Fr. Francken in der Kathedrale von Lüttich findet. Sie ist vermutlich zu lesen: frans fransszon Franck invenit. — In der Albertina dürfte eine hübsche Zeichnung mit historischer Darstellung, die als Renesse geführt wird und mit 1603 datiert ist, wohl vom ältesten Fr. Francken sein; eine ebendort dem Dav. Teniers zugeschriebene (No. 1150, 1299) scheint dem Fr. Francken II. zu gehören.

[1]) Savery scheint überhaupt nie anders denn in dunklen Zügen seinen Namen angebracht zu haben. Schon deshalb erschien mir die rote Signatur auf dem Bilde im Rudolfinum zu Prag verdächtig, auch wenn dieser sog. Savery nicht ganz und gar wie ein Gemälde aus der Richtung des J. J. Hartmann aussähe.

[2]) Über die Bamberger Todesfigur, sowie über den Einfluss Italiens auf nördliche Darstellungen des Todes vergl. meine „Beiträge zu einer Ikonographie des Todes" in den Mitteilungen der k. k. Centralkommission für E. u. E. der Kunstdenkmäler.

Wenn ich der Diagnose auf Otho Venius bei dem erwähnten Bilde nicht zu widersprechen wüsste, so kann ich dies mit grosser Entschiedenheit bei No. 237. Diese steht als Snyders im Katalog, ist aber fast sicher von der Hand des sogenannten de Herp des Schweriner Museums. In dieser Zusammengehörigkeit wurde es auch schon von Scheiblern erkannt. Mit dem bezeichneten G. van Herp der gräflich Harrach'schen Galerie in Wien stimmt das Bamberger Bild aber wohl ebensowenig überein, wie sämtliche nach dem Schweriner Pseudo de Herp bestimmte Bilder[1]). Das Gemälde in Bamberg wird im Katalog folgendermassen beschrieben: „Vor einem Stalle, in welchem sich zwei Stücke Hornvieh befinden, liegen verschiedene Gemüse, wovon eine Frau einer Ziege reicht . . . Neben der Ziege liegen zwei Schafe . . . Links hat man die Aussicht in's Freie."

Noch entschiedener, als beim eben besprochenen Bilde muss ich der Benennung von 148, 149 unn 203 entgegentreten. Als Luk. v. Uden, wie sie im Katalog stehen, sind sie undenkbar.

Ein sicheres Bild ist die grosse, wie ich mich entsinne, wohl erhaltene Leinwand von Ger. de Lairesse (No. 304, Alexander und Roxane), die mit des Künstlers Namen und der Jahreszahl 1687 versehen ist[2]). Auch bei No. 263, einer Gebirgslandschaft in Poussinesker Art von P. Rysbraeck, ist diese Benennung durch die Künstlerinschrift gesichert[3]).

---

1) Über diese Bilder, eines in der Amalienstiftung zu Dessau (No. 524) über das signierte Berliner Bild und das sichere Gemälde bei Harrach vergl. Monatsblatt des Wiener Altertumsvereines vom November 1889. Über de Herp siehe die Galeriekataloge von Schwerin und Berlin. Das Darmstädter Bild „Der Besuch der drei Engel bei Abraham" stimmt vollkommen zum Schweriner. Ein Bild im Wessenberg'schen Hause in Konstanz entspricht dagegen gänzlich dem Harrach'schen. (Vergl. die Einleitung.)

2) Dies Bild dürfte dasselbe sein, das Descamps in seiner „vie des peintres" (III, 107) als Bestandteil der Sammlung des M. Half Wassenaar zu La Haye erwähnt als („Alexandre et Roxane dans la chambre nuptiale".)

3) Im Vorübergehen erwähnte Schlie den Bamberger Rysbraeck in seinem grossen Katalog der Schweriner Galerie (S. 398).

Den genannten Antwerpener Künstler, der sich der französischen Weise in toto anschloss, haben wir schon in Pommersfelden kennen gelernt; ebenso den Stilisten J. J. v. Cossiau, von dem in Bamberg ein sicheres Bild vorhanden ist (No. 336). Vielleicht ist überdies No. 271 von diesem Meister. Ein vlæmischer Landschaftsmaler ist noch zu erwähnen Th. Michau und das wegen zweier Landschaften (No. 261 und 265), die ihn von seiner besten Seite zeigen. Auch die Stilllebenmaler und Blumenkünstler Flanders sind mit guten Bildern vertreten: so J. v. Son mit einem kleinen signierten Fruchtstück (No. 190) und Dan. Seghers mit einem seiner Blumenkränze, die um ein Steinrelief angeordnet sind (No. 284 signiert). No. 283 ist nicht von Seghers, sondern vielleicht von J. B. Monnoyer. No. 292 ist ein interessantes, auch schon litterarisch festgehaltenes Fruchtstück des älteren J. P. Gillemans[1]), das um ein Mittelbild in Grisaillenart angeordnet ist. Die Datierung des Bildes mit 1655, die sich bei dem Namen: „Jo. Paolo Gilemans" findet, weist das Bild zweifellos dem älteren Künstler dieses Namens zu[2]).

Einen ganz anerkennenswerten Reichtum weist die Sammlung auch an holländischen Bildern auf. Verwandt mit den eben besprochenen Darstellungen, aber weicher und flüssiger in der Mache, ist z. B. ein flott hingesetztes Stilleben mit Austern und anderen appetitlichen Dingen, sowie mit einem Messer, dessen Griff eine Art gestreckter Schachmusterung zeigt. Es ist No. 194, das sich durch sein Monogramm mit P und C als ein Werk des Pieter Claesz zu erkennen gibt. Die Jahreszahl 1651 macht es besonders interessant. Von der Diagnose Clara Petrus, die ehedem an dem Bilde haftete, wird man nach A. Bredius' Studien für immer absehen müssen. Zwei Geflügelbilder des Adr. v. Oolen (No. 243 und 347) sind durch ihre Malweise und die Signatur

---

1) Woermann: Geschichte der Malerei III. 545 und Schlie's Schweriner Katalog S. 209.

2) Über die beiden Gilemans vergl. Liggeren und Schlie's Katalog.

„Adrianus Van Oolen“ bedeutsam. Das Federvieh, das dargestellt ist, erscheint breit gemalt, etwa wie bei M. de Hondecoeter; das Moos im Vordergrunde dagegen ist durch Behandlung mit der flach aufgedrückten Spatel ganz klein detailiert, etwa wie bei Marseus, den feinen Hamiltons und ihrem Nachahmer Falk, bei Lachtropius und einem bisher unbekannten Stillebenmaler, der ebenso dem Abr. Mignon, wie den feinen Hamiltons nahe steht, und von dem ein überraschend reich komponiertes und glänzend durchgeführtes Bild in der Galerie Liechtenstein hängt. (Ehemals stand die falsche Bezeichnung: De Heem darauf, die seit einiger Zeit weggeputzt ist.)

Werke von holländischen Figurenmalern giebt es in Bamberg genug, wenn sie auch nicht gerade Bilder ersten Ranges von Meistern erster Grösse sind. Interessant genug ist z. B. ein bezeichneter Eeckhout, No. 191, „Meleager übergiebt der Atalante den Kopf des von ihm erlegten . . . Kalydonischen Ebers“. Das Bild ist durch kräftige Färbung, gute Erhaltung und die Datierung mit 1671 bemerkenswert[1]).

Vielleicht von noch grösserer Bedeutung sind die Bilder der vier Evangelisten, die man wohl ohne viele Bedenken mit dem Katalog für Werke Abr. Bloemaert's ansehen kann (206 ff.). Von Breenbergh oder vielleicht Uytenbroeck ist wohl No. 299 („Vor Ruinen weiden Hirten ihr Vieh“). Der Corn. Poelenburg No. 259 scheint samt der Bezeichnung: „C · P · “ echt zu sein („Über mehreren, in einem Saal versammelten Kindern, von welchen ein grösserer Knabe einem Mädchen eine Zeichnung zeigt, schweben drei Engel, von denen der eine einen Lorbeerkranz hält; durch den geöffneten Saal sieht man den Prospekt einer Stadt. Es soll die Familie Friedrichs V. von der Pfalz vorstellen.“ Auf Holz, Breite 0,82, H. 0,52). Die im Katalog geäusserte Vermutung, die auf eine ältere Überlieferung deutet, ist nicht zu unter-

---

1) Die Signatur links unten lautet: „G. v. Eeckhout fecit A^{0}. 1671“.

schätzen. Descamps (vie des peintres I. 368) erwähnt in nicht ganz klarem Zusammenhang ein verwandtes Bild: „un des ouvrages de notre artiste des plus dignes d'admiration est le tableau de la famille electorale de Frédéric V.“ [1]). Man weis überdies, dass Friedrich's V. Gemahlin eine Tochter Königs Jakob I. von England war, und dass Poelenburg enge Beziehungen zum englischen Hofe hatte.

No. 291, ein kleines Eremitenbild, ist trotz der heiligen Darstellung vielleicht von Daniel Vertangen. Der gesamte glatte Utrechter Vortrag und die weisslich blaugrünen Pflanzen im Vordergrund legen den Gedanken an den genannten Künstler nahe. Dass der Bramer No. 240 (Eine Frau ist in Ohnmacht gefallen) richtig bestimmt sei, ist möglich, obwohl das Bild für diesen Delfter etwas zu bunt aussieht. Mit grösserer Zuversicht kann man bei dem Reitergefecht (No. 282) den Namen Palamedes Palamedesz annehmen. No. 319 aber ist sicher nicht von Janson van Keulen, sondern von einem Van-Dyck-Nachahmer in der Art dessen, den wir in Pommersfelden (vergl. S. 42) kennen gelernt haben. No. 189 hat mit R. Brackenburg nichts zu thuen. Der ehemals gewiss sehr nette Quirin Breekelenkamp No. 236 („Einer jungen Frau werden von einer älteren Schröpfköpfe gesetzt“) ist heute leider in einem traurigen Zustande. Das Bild ist monogrammiert. Von kräftiger Farbe und besserer Erhaltung ist der monogrammierte Pieter Quast No. 267 (Ein Zahnarzt) [2]). Zuverlässig ist eine breit und flüssig gemalte Abendlandschaft von N. Berghem (No. 234), auf der noch die Reste einer alten Signatur zu finden sind. Recht gut gewählt ist auch die Benennung J. F. Soolmacker [3])

---

1) Hierzu auch Füssly's Lexikon, Nachträge S. 1123.

2) Das Bild ist bei Schlie im Schweriner Katalog (S. 78) erwähnt. Derselbe Katalog bespricht auch noch mehrere andere hier nicht aufgenommene Bilder der Galerie, worauf ich im allgemeinen hingewiesen haben möchte.

3) Über diesen Künstler, der halb Flandrer, halb Holländer ist. Vergl. Liggeren, V. d. Branden, a. a. O. und neuerlich A. Bredius in „Oud Holland“ 1890. Nagler's Lexikon giebt eine zutreffende Beurteilung von Soolmackers Kunst.

bei No. 180 (einem „Viehmarkt“). Bei No. 210 aber, einem späten Italiker, ist die Benennung des Kataloges auf G. de Heusch gewiss vergriffen. Denn links unten findet sich die alte und echte Bezeichnung „L. v. Ludick“, die freilich zu Anfang der siebziger Jahre, als der Bamberger Katalog verfasst wurde, noch etwas sonderbar klingen mochte, seit den Mitteilungen in Oud-Holland [1]) und der darauffolgenden Taufe des Münchener Bildes (No. 591) jedoch *kaum* mehr von einem Kundigen wird mit Staunen betrachtet werden. Das gute Bild ist übrigens thatsächlich ein wenig mit G. de Heusch und mit Jan Both verwandt.

No. 151 ist eine schlechte Kopie nach Ph. Wouwerman, No. 186 hat ebenfalls mit dem grossen Namen unmittelbar nichts zu thun [2]). Der Th. Wyck No. 258 ist signiert. Der jüngere Huchtenburg (No. 220) ist wohl echt, wogegen ich für die Echtheit seiner Signatur nicht einstehen möchte. Es ist ein grosses Schlachtbild in schwungvoller Darstellung. In diesem ikonographischen Zusammenhang möchte ich wie schon früher einmal die Vermutung aussprechen, dass ein anderes grosses Schlachtbild der Bamberger Galerie (No. 143) ein Werk des J. Marsen sei. An Dirck Maes, der hier vom Katalog genannt wird, kann nicht gedacht werden. Dagegen scheint mir mit dem Jan Marsen'schen Rundschilde in Schwerin die grösste Übereinstimmung zu obwalten. Feiner ist der Marsen in der Czerningalerie, der übrigens auch gar nicht von demselben Künstler sein muss [3]). Das Monogramm auf dem Reitergefecht in Bamberg setzt sich zusammen aus einem J, A und M, wobei aber das J nicht wie auf einem ver-

1) II. Bd. S. 83 ff., III. Bd. S. 225 und VII. Bd. S. 42 ff.

2) Eine weitere negative Erkenntnis sei hier bezüglich No. 168 eingeschoben, die gewiss nicht von Cornel v. Haarlem ist.

3) Vergl. hierzu Herm. Riegel: Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte II. 422 ff. und Bode in den „Graphischen Künsten“. Zu Jan Martenss de Jonge van Haarlem, vergl. auch „Oud Holland“ III. 228 und VIII, Fr. Schlie's Schweriner Katalog und V. de Stuers Katalog der Galerie im Haag S. 78. — Zu dem Bamberger Bilde auch Zeitschrift f. bild. K. N. F. II. 1. Heft.

wandten Bilde in Braunschweig und wie auf dem Schweriner Schild mitten auf's M gesetzt ist, sondern in kursiver Form sich links an das M anlegt, dieses überragend. Das A ist durch einen Querstrich im ersten Winkel des M zum Ausdruck gebracht. Von einer beigesetzten Jahreszahl finde ich nur 16 . . leserlich.

Ich reihe ein grosses Tierstück an, das rechts unten die Bezeichnung „A V Borssom f." aufweist, also ein sicheres Bild des seltenen Abraham v. Borssom ist (No. 228). Sein Hauptwerk, das allerdings bessere Qualitäten aufweist, als das eben erwähnte Tierstück, befindet sich in der Landesgalerie zu Pest[1]). Auch ein monogrammierter Droochsloot von 1655 (No. 272) steht hinter den Hauptbildern des genannten Meisters zurück. Klaes Molenaers Winterbild mit allerlei lustigen Schlittschuhläufern (No. 239) ist echt bezeichnet mit „K. Molenaer". No. 211 eine echte gute und signierte Landschaft von Oheim Ruisdael und No. 223 ein gutes Bildchen des Van Goyen sind Zierden der Galerie. Ein dem All. v. Everdingen zugeschriebenes Seestück wird sich vielleicht als Werk des Hendrick Vroom herausstellen (No. 245, Hafen mit grossen Schiffen). Der bezeichnete L. Backhuysen No. 196 ist ein gutes frühes Bild des fruchtbaren Künstlers. J. Carré's Bild mit Schiffen auf ruhiger See (No. 187) ist zwar etwas gläsern in der Wiedergabe des Wassers, wird aber durch die Bezeichnung und Datierung („*J. Carré 1754*" in Kursive) interessant. Sichere Bilder dieses Künstlers, der nach Kramm 1772 im Haag verstarb, sind in deutschen Galerien überaus selten.

Eine ganz reizende Sammlung von Kunstwerken aller Art in geschmackvollster Zusammenstellung besitzen zu Bamberg die Brüder Max und Fritz Buchner. Neben einer

1) Über diese, sowie auch über das Bamberger Bild vergl. Woermann's Geschichte der Malerei III. 752.

grossen Anzahl auserlesener alter Möbel, neben vortrefflichen Zinngefässen, Steinkrügen, Porzellanen, neben herrlichen Dosen und tausend anderen wertvollen Gegenständen der Kleinkunst, die jedes Sammlers Neid erregen müssen, finden sich dort auch mehrere Gemälde von hohem Wert. Nach den Albert'schen orthochromatischen Aufnahmen, die mir von der Verlagshandlung freundlichst zur Verfügung gestellt worden sind, gebe ich hier einige Lichtdrucke bei, welche die drei interessantesten Gemälde der Buchner'schen Sammlung wiedergeben. Zunächst sind es zwei, fast lebensgrosse Bildnisse von Lukas Kranach dem Älteren, die uns durch ihre Lebenswahrheit, Lebensfülle und sorgsame Durchbildung fesseln. Wer dargestellt ist, etwa aus dem Kreise der Sachsen-Weimar'schen Edlen, vermag ich heute mit Bestimmtheit nicht zu sagen. Wäre das Wappen auf dem Siegelring des dargestellten vornehmen Herrn genau zu unterscheiden, so hätte man's wohl. Die Bilder seien den Kennern der Weimarer Geschichte des 16. Jahrhunderts zum Studium empfohlen. Es sind Gegenstücke, Mann und Frau. Er, im besten Mannesalter, sie gleichfalls von blühendem Aussehen. Wie man auch auf unserer kleinen Abbildung andeutungsweise sieht, ist das Bildnis des vornehmen Unbekannten links im schwarzen Grunde datiert und monogrammiert. In hellgelben feinen sauberen Zügen steht Kranach's geflügelte Schlange (mit aufgerichteten Flügeln und mit dem Kopf nach rechts) hingesetzt. Darüber liest man die Jahreszahl 1529. Durch diese allein, eine ziemlich frühe Zahl auf Kranach's Bildern, wären die zwei Tafeln interessant genug, auch wenn sie nicht wegen ihrer vortrefflichen Erhaltung und der frischen Unmittelbarkeit der Auffassung zu den besten Leistungen des älteren Kranach zu setzen wären. Die beiden Bilder kamen in den sechziger Jahren in Buchner'schen Besitz und waren vorher in der Finke'schen Sammlung zu Bamberg [1]).

[1]) Nach einer gütigen Mitteilung der gegenwärtigen Besitzer.

Kaum von geringerem Interesse als diese beiden Bildnisse von Kranach's Hand ist eine Maria mit dem kleinen Christus und Johannes, eine grosse Tafel, die durch das Monogramm HSI und die, darunter gesetzte kleine Schaufel deutlich genug als Werk des Dürergenossen Hans Schäuffelein[1]) gekennzeichnet ist. Auch von diesem Bilde gebe ich eine Abbildung. Die Datierung mit 1517 (unter dem Handzeichen) lässt es uns als eine Arbeit der reifen Zeit des Künstlers erkennen. Es vertritt in vieler Beziehung alle Eigentümlichkeiten Schäuffeleins, von der etwas plumpen Formengebung bis zur eigenartigen Behandlung des Haares, dessen schwere und steife Massen ebenso durch hellgelbe wie durch schwarze hineingezeichnete Züge belebt werden. Die Landschaft ist stilvoll behandelt und lässt den Gedanken aufkommen, dass der Nürnberger neben Dürer gelegentlich auch einige Italiener mit Aufmerksamkeit betrachtet hat. Italienische Stiche dürften es gewesen sein. Unter den bekannten Werken Schäuffeleins scheint ein Christus auf dem Ölberg von 1516 in der Münchener Pinakothek der Madonna bei Buchners am nächsten zu stehen. Auf Schäuffelein kommen wir in der Studie über Wiesbaden noch einmal zurück.

Soweit ich bei der raschen Durchsicht der Buchner'schen Sammlung bemerken konnte, sticht als gutes, wenn auch etwas übermaltes Bild noch eine Kopie nach Tizian's sogenannter Geliebten hervor, nach dem berühmten Gemälde der Wiener kaiserlichen Sammlung, über das man durch eine bekannte Studie Thaussing's genau unterrichtet ist.

Manche kleinere Bilder von guter Wirkung habe ich zu beschreiben versäumt. Bei einer hübschen, kleinen, feinen

---

1) Neben der älteren Litteratur über Schäuffelein, die für Lexika und Handbüchern ausgenützt worden ist, möchte ich hier auf die vortreffliche Charakteristik der Schäuffelein'schen Art zu zeichnen aufmerksam machen, die S. Laschitzer im „Jahrbuch der Kunstsammlungen des A. H. Kaiserhauses" gegeben hat (V. Bd. S. 166). Auch die Einleitung der Neuausgabe des Theuerdank (im selben Jahrbuch Bd. VIII.) ist beachtenswert, sowie R. Muther: deutsche Bücherillustration 896 ff.

Mondscheinlandschaft notierte ich die Signatur Stöcklin. Ein treffliches älteres flandrisches Bildnis ist mir in Erinnerung geblieben. Vermutlich als ein Werk des J. Miensen Molenaer habe ich ein Hochbildchen verzeichnet, das einen Dorfchirurgen zum Gegenstand hat.

Ein Rokokobild von glänzendster Erscheinung stellt, wie mir mitgeteilt wurde, Karl Theodor von Bayern im Georgsritterornat dar. Es stammt, wie die drei deutschen Bilder aus der Sammlung Finke und führte dort den Namen Jos. Hauber. Der genannte Künstler reicht mit seinem Schaffen schon ins 19. Jahrhundert herein, wonach man die alte Benennung aus der Sammlung Finke immerhin mit Vertrauen aufnehmen kann. Eine stilkritische Nachprüfung der Diagnose wird durch eine Photographie erleichtert, die Dr. Albert in München hergestellt hat.

Ich war zweimal in der Gemäldesammlung und habe es versucht, einige Eindrücke festzuhalten, leider bei einer widerlich wechselnden Beleuchtung, die dem gequälten Auge bald gewitteriges Dunkel, bald das grellste unmittelbare Sonnenlicht zu verspüren gab. Rechnet man dazu die etwas knapp zugemessenen Angaben des Kataloges (dessen Vorhandensein indes auch so mit grösster Dankbarkeit anerkannt werden soll), so wird der Leser vollkommen verstehen, warum ich über einige Bilder gänzlich schweige und andere mit einigem Zagen nur bespreche und beurteile.

Was dem Eintretenden vielleicht zunächst auffällt, ist das kraftvoll gezeichnete Profil No. 115, das im Katalog irrigerweise als „Bildnis des Dichters Petrarca in seinem höheren Lebensalter" verzeichnet steht. Wenn ich auch entgegenkommenderweise das „höhere Lebensalter" nicht auf das Bildnis, sondern auf die dargestellte Person beziehe, so kann ich doch auch dann eine Übereinstimmung der Angaben mit dem Bilde selbst nicht feststellen. Der Dargestellte ist doch ein Mann von mittleren Jahren, etwa fünfunddreissig alt, der nach meiner Ansicht auch nicht die geringste Berechtigung hat, als Petrarca aufzutreten. Auch mit dem Künstlernamen Giovanni Bellini, der vom Katalog unter Besetzung eines „?" genannt wird, bin ich gar nicht einverstanden. Ich halte das Bild für die Arbeit eines Deutschen aus dem Kreise Dürer's. An diesen selbst könnte man denken, da des grossen Nürnbergers Varenbühlerporträt von 1522 gewiss jedem Dürerfreund in den Sinn kommt, wenn er den damit nahe verwandten Wiesbadener Kopf ansieht. Das Bild ist auf Leinwand ganz dünn und augenscheinlich mit Wasserfarben gemalt, was freilich unter der vergilbten Firnisschicht kaum überzeugend bewiesen werden kann. Die Landschaft links unten ist später in's Bild gemalt. Der Grund scheint blau gewesen zu sein.

Ein „weibliches Bildnis" (No. 222) steht als Hans von Kulmbach im Katalog. Ich habe das ganz interessante Bild (das ehedem hellgrünen Grund hatte, heute aber einen dunklen

blaugrünen aufweist) nicht für richtig bestimmt gehalten, weshalb ich nicht sicher bin, ob damit jenes „echte Bildnis“ gemeint ist, das ohne jede nähere Angabe in der „Geschichte der deutschen Kunst“ von Janitschek als Werk des Hans von Kulmbach und als Bestandteil der Wiesbadener Galerie angeführt wird. Eher noch wäre bei der vorbesprochenen Nummer an den genannten Schüler Dürer's zu denken, als bei diesem Porträt, das mir in die Richtung Bernh. Strigl's zu gehören scheint.

Ein vortreffliches Werk des Hans Schäuffelein ist im Katalog richtig erkannt (No. 221), dagegen von der Litteratur meines Wissens gänzlich übersehen worden. Es ist eines der besten Werke des Meisters, ein männliches Brustbild unter Lebensgrösse, das mit augenscheinlicher Farbenfreudigkeit und grosser Sorgfalt in der Zeichnung ausgeführt ist. Wie reinlich und nett sind nicht die gelben, braunen und schwarzen Züge im Haar gezeichnet, wie sauber ist nicht das Halbprofil umrissen und modelliert, wie heiter rot gefärbt sind nicht Mütze, Ärmel und Brust. Auch die Schaube ist nicht ohne Sorgfalt behandelt[1]).

Aus Dürer's Kreise, dem die besprochenen Bilder zum Teil angehört haben, führen uns die nächsten kleinen Tafeln in den Bann des Lukas Kranach, der selbst ein gutes feines Bildchen hier aufzuweisen hat (No. 220). Die ersten Eltern hat er dargestellt. Adam legt den linken Arm auf Eva's Schulter. Mit der Rechten nimmt er den Apfel. Rechts an dem Baume gewahrt der suchende Blick das kleine Monogramm des Meisters, die geflügelte Schlange und darüber die Jahreszahl 1531[2]). Kranach hatte um diese Zeit schon die

---

[1]) Der blaue Grund ist ein wenig übermalt. — H. 0,30, Br. 0,23. Auf Lindenholz. Soweit der etwas zu kleine Rahmen sie frei lässt, kann man unten im Bilde folgende Inschrift lesen: „ORTA CADVNT · NEQIS POTIS EST SERVARE CADVCA, OSTENDV(N)T VVLTV(S) · HOC · SI(MV)LATO MANVS ·“ daneben I·S·I, Schäuffelein's Handzeichen. Vermutlich steckt darunter noch das gemalte Schäufelchen im Falz.

[2]) Das Bild war, nach gütiger Mitteilung von Herrn Direktor W. Bode, früher in Berlin. (Vergl. die Berliner Galeriekataloge und Schuchardt's Cranach II. 14.)

Höhe seines Könnens erklommen. Schon viel früher hat er bekanntlich Schule gemacht und Einfluss auf seine Zeitgenossen gewonnen. Dies scheint auch aus einem Bilde hervorzugehen, das im Wiesbadener Katalog nicht eben glücklich dem jüngeren Holbein zugeschrieben wird (No. 15), das aber in Wirklichkeit der Kranach'schen Weise sehr nahesteht. Mit der Jahreszahl 1514 ist es versehen und zeigt ein Monogramm mit „H · D · M" und mit einer Krone über dem M. Die Darstellung, der Selbstmord der Lukrezia, wird durch eine lateinische Inschrift erläutert. Was den Stil dieses Bildchens betrifft, so gehört es wohl zu einem allerdings später entstandenen und nicht monogrammierten Bilde in Koblenz (dort No. 42). Ob sich hinter dem H · D · M jener **Hans** (Ritter) genannt **Döring Moler** versteckt, der im neuen Dresdener Katalog im Zusammenhang mit einem Bildnis genannt wird (S. 595), lässt sich wohl heute noch nicht entscheiden. **Hans Dürer Moler** wird kaum zu lesen sein, da sich allzuwenig Beziehungen zur fränkischen Schule in dem Wiesbadener Bilde vorfinden.

Noch näher verwandt mit Kranach ist der Urheber einer Magdalena[1]) (No. 17), den wir schon in der Galerie zu Bamberg als den sog. Pseudo-Grünewald, den vermutlichen Meister Simon von Aschaffenburg kennen gelernt haben. Was unter anderem für diesen Maler bezeichnend ist, der durchbrochene Nimbus der Heiligenfiguren mit den Namen darin, die sich klar vom blauen Hintergrund abheben, finden wir auch an diesem bisher unbeachtet gebliebenen Bilde zum Ausdruck gebracht. Das Bild gilt hier als Kranach.

Mit den guten deutschen Bildern des 16. Jahrhunderts wären wir zu Rande. Unter den späteren thun sich zwei Bildchen von Johann König hervor, einem Nachahmer Elsheimer's, der in diesen Studien schon genannt wurde.

---

[1]) Die nach Angabe des Kataloges die Züge „der Maria Rüdiger" (der Geliebten des Kardinals Albrecht von Brandenburg, Kurfürsten von Mainz) tragen soll. Ich habe die Angabe nicht überprüft.

No. 40 ist eine kleine Landschaft mit zwei kleinen sitzenden Figuren, die man nach Analogien wohl für Juda und Thamar nehmen kann. „Im Vordergrunde mehrere alte Eichbäume, in der Ferne ein See, von Bergen begrenzt“. Fast mitten auf der dürren Eiche liest man: „Jo : König“. Obwohl weniger fein durchgebildet als die kleinen Werke in Pommersfelden und Aschaffenburg, die oben besprochen wurden, weist doch gerade auch dieses sichere Bildchen des Meisters jene grüngrauen punktierten Lichter in den Bäumen auf, welche die ganze Richtung der Elsheimerianer kennzeichnet. No. 46 „Waldlandschaft“ mit Ceres, ist vom Katalog mit Recht demselben Künstler zugeteilt worden. Eine Signatur fand ich auf diesem Bilde nicht, ebensowenig als auf No. 33, die als J. König geführt wird. Letztere Nummer (eine baumreiche Landschaft mit der Entführung Ganymeds) könnte höchstens ein sehr spätes Bild von König sein, hat aber auch manches von P. Bril's spätem Stil. Deutsch scheint mir übrigens dieses Bild jedenfalls zu sein.

No. 14 (eine heilige Familie in einer Landschaft) wird dem Joh. Rottenhammer wie ich meine mit etwas allzugrosser Sicherheit zugeschrieben, ebenso wie No. 44 (ein Göttermahl), das übrigens in üblem Zustand ist und einstweilen so ziemlich unbestimmbar bleibt.

Richtig benannt scheint mir No. 154 als F. C. Janneck zu sein: „Porträt eines Gelehrten . . . in seinem Studierzimmer“.

No. 59 dürfte ein spätes deutsches Bild aus der Richtung des F. W. Tamm sein, hat aber mit M. Hondecoeter nichts zu thuen.

Ein lebensgrosses Brustbild von Angelika Kauffmann, das „Porträt des Geheimen Rats von Gerning zu Frankfurt a. M., des Gründers dieser Gemäldesammlung“, ist durch die Persönlichkeit, die es darstellt und die es gemalt hat, bedeutsam; mehr dadurch denn durch seinen Kunstwert (No. 158).

Wilhelm Kobell, von dem zwei vortreffliche Landschaften mit Tieren da sind (No. 43 und 45) sollte dem Stil nach unter den Holländern genannt werden. Denn er lässt hier wie sonst die Nachahmung der unvergleichlichen Technik und des feinsten Farbensinnes der guten Holländer besonders deutlich merken. Berghem klingt am meisten durch. Als Mannheimer mag Kobell nun aber hier bei den Deutschen eingereiht sein.

Unter den modernen Deutschen nenne ich Karl Friedrich Lessing, dessen grosse Waldlandschaft von 1857 den flüssigen mittleren Stil des Künstlers vertritt[1]). A. Achenbach, L. Knaus, Werner Schuch (No. 174, 184, 211) und viele andere werden zur Zerstreuung jener Galeriegäste beitragen, denen die alten Bilder niemals viel Kopfzerbrechen gemacht haben. Wir aber müssen hier unsere Aufmerksamkeit mit Vorbedacht hauptsächlich den Alten zuwenden. Mit den Deutschen hatten wir begonnen, da sie die besten Bilder der Sammlung beisteuern. Nun mögen auch einige Niederländer betrachtet werden, z. B. eine kleine Felsenlandschaft, die trotz der starken Übermalung einige Züge von H. Bles erkennen lässt (No. 57). Hier mit dem Kataloge den Martin de Vos als Autor zu nennen, wird sich in keinem Falle empfehlen. No. 145, ein kleines jüngstes Gericht in der Auffassung der Spukbilder des Hieronymus Bosch, nähert sich ebenfalls dem H. Bles. No. 4, als Patenier im Katalog, ist nach dem sicheren Bilde im Belvedere nicht für ein Werk des Genannten anzusehen. Viel eher wird man in der Richtung Scorel's zu suchen haben, aus welcher auch der falsche Dürer (No. 18) und die heilige Familie (No. 16) stammen. Ein unbenanntes Bildnis „eines unbekannten Organisten“ gehört wohl in die Nähe von Scorels Schüler Anton Moor (No. 26). Was die Inschrift rechts oben auf diesem Bilde betrifft, so sind davon nur die ersten zwei Ziffern in der

---

1) Das Bild war auf der Lessingausstellung in Wien 1881 als No. 225.

Jahreszahl zuverlässig echt. Alles andere ist zum mindesten erneuert. (Unter lebensgrosse Halbfigur. Eichenholz.)

Nicht uninteressant ist es, hier ein Bild zu finden, dessen Schöpfer vermutlich der sog. „Meister der weiblichen Halbfiguren“ ist, um eine ziemlich passende Benennung dieses wenig bekannten Malers durch Scheibler beizubehalten. Unser Bild (No. 2) bringt ein Gastmahl zur Darstellung, an welchem Männer und Frauen teilnehmen. Allerlei Musik verschönert das Zusammensein. Musik ist es auch, die auf dem Hauptbilde des Meisters in der Galerie Harrach zu Wien die Darstellung hauptsächlich belebt. Mit dem Wiesbadener Bilde, das als „altdeutsch“ im Katalog geführt wird, ist ein „Konversationsstück“ im Museum zu Basel (No. 112) nahe verwandt. Ein Hauptwerk religiösen Inhalts besitzt die Turiner Galerie von unserem Meister der weiblichen Halbfiguren, der vielleicht Franzose, oder vermutlich Brabanter war [1]).

Eine Beweinung von Christi Leichnam (No. 12), die in vorsichtiger Weise mit Quentin Massys in Verbindung gebracht wird, zeigt eine Komposition, die mehrmals kopiert worden ist. Ein verwandtes Bild hängt in Karlsruhe (No. 142) [2]).

---

1) Das Hauptbild in Wien galt ehedem als Holbein und ist als solcher noch bei Lavice in der Revue des musées d'Allemagne S. 473 angeführt. Waagen in seinen vornehmsten Kunstdenkmälern von Wien gab es der niederländischen Schule. Vergl. auch Repert. f. Kw. XI. 380 f. XII. 112 ferner „Wiener Galerien“ (im Verlag von V. A. Heck in Wien), dort eine Abbildung und ausführliche Beschreibung des Bildes. Das Turiner Bild ist von Brogi photographiert. W. Schmidt's Zuschreibung bei einer Madonna in Innsbruck, angeblich No. 100, ist mir gänzlich unklar, da ich nicht weis, welches Bild er meint. Die Nummer muss verdruckt oder verschrieben sein. Sehr verwandt mit dem Meister der weiblichen Halbfiguren ist das Bild No. 154 in der Galerie zu Karlsruhe, eine Allegorie auf die irdische Vergänglichkeit. In Darmstadt steht eine Madonna No. 268 dem Künstler nahe, ohne eigentlich auf ihn bezogen werden zu dürfen. Über mehrere Bilder des Meisters in Italienischen Sammlungen vergl. Burckhardt's „Cicerone“ (5. Aufl. II. 659) und Stiassny im Repert. f. Kw. (XI. 377 ff.). Vergl. auch den Katalog des Germanischen Museums in Nürnberg (No. 68, Anbetung durch die Könige).

2) Zum Karlsruher Bild bemerkt W. Lübke's Katalog „Bessere Wiederholung in München“. Meine Erinnerung an das Münchener Bild hat sich verwischt.

An Lambert Lombard hat mich No. 37 (das Brustbild Karls des Grossen) erinnert; desgleichen No. 147, eine Allegorie der Mutterliebe, eine Caritas. Bei dieser Nummer muss ich zunächst bemerken, dass sie keineswegs ein Gegenstück zu No. 60 ist, wie es im Katalog heisst, obwohl beide Bilder annähernd dieselben Abmessungen haben, obwohl beide Allegorien darstellen und vermutlich aus derselben Schule stammen. Sie werden hier beide dem Frans Floris zugeschrieben. Von diesem aber dürfte wohl nur No. 60 stammen, die eine Allegorie der apostolischen Lehren zur Darstellung bringt. Eine weibliche Gewandfigur hat auf ihren Knieen zwei weisse Tauben sitzen. Mit der einen erhobenen Hand hält sie eine Schlange. Rechts im Mittelgrunde viele Figuren. Unter dem Fenster rechts steht ein Hinweis auf das zehnte Kapitel Mathäi, aus dem eine viel citierte Stelle thatsächlich zu dem Bilde passt und die gesuchte Allegorie einigermassen erklärt. Es ist die, wo es heisst, „darum seid klug, wie die Schlangen und ohne Falsch wie die Tauben“. — Das sogenannte Gegenstück zeigt nun eine ganz andere Anordnung und, was das wichtigste ist, eine andere Hand.

Noch zwei Berichtigungen: die halbe Tischplatte mit allerlei Darstellungen in gar roher Ausführung ist kein niederländisches Bild, also auch nicht von Peeter Brueghel, den der Katalog nennt, sondern deutsches Machwerk des späten 16. Jahrhunderts. Auch No. 62, eine Winterlandschaft von sehr derber äusserer Erscheinung, ist nur von einem Nachahmer des alten P. Brueghel.

Der Leser wird mir dankbar sein, wenn ich nunmehr aus dem Bereich der Vermutungen und Berichtigungen heraustrete, um auf einige sichere Ergebnisse meiner Wiesbadener Studien hinzuweisen. Unter diesen stelle ich eine Bemerkung über die zwei Maler Peeter Gysels voran. Wie? zwei Peeter Gysels soll es geben? Wir kannten doch bisher nur einen, der all' die feinen aber harten Landschaften im Stil des älteren Jan Brueghel gemalt hat und dem man auch

jene weichen Stilleben verdankt, deren einige in Holland und andere in der Dresdener, Darmstädter und Schweriner Galerie zu finden sind. Einige Bedenken gegen diese zweifellos gewaltsame Zusammenstellung wurden allerdings schon laut von seiten Schlie's und Scheibler's im grossen Katalog der Schweriner Galerie und von Woermann in seiner Geschichte der Malerei und im Dresdener Katalog. Dass der Schöpfer jener kleinen vlæmischen Landschaften aber wirklich ein anderer Künstler ist, wie der jener Stilleben von holländischem Charakter, wird erst vor einem Bildchen in Wiesbaden (No. 225) völlig klar, das in die Reihe jener kleinen Landschaften gehört und die Bezeichnung „P. G. SEN" zweifellos erkennen lässt, was also sicher Peeter Gysels senior zu lesen ist. Denn das kleine Bild gehört dem Stil nach vollkommen bestimmt zu den mit vollem Namen bezeichneten Landschäftchen in der Berliner Galerie, zu dem sicheren Bildchen in Augsburg, zu den zwei Bildchen in der Aula zu Göttingen, zu denen in der Dresdener Galerie und wohl noch zu anderen, die meinem Gedächtnis nicht gegenwärtig sind [1]). Dass also der Stillebenmaler P. Gysels ein zweiter Gysels ist, und zwar ein P. Gysels junior läge nunmehr auf der Hand, auch wenn man nicht wüsste, dass der ältere Peeter Gysels am 24. November 1651 in der Antwerpener Jakobskirche Zwillinge taufen liess, die Jakob und Peeter genannt wurden [2]).

---

1) Das Berliner Bild ist im Katalog von 1878 und in dem von 1883 beschrieben. Das Bildchen der Augsburger Galerie kommt in Marggraf's Katalog nicht vor. Gysels ist auf diesem kleinen Werke, wie auch sonst, in allen dunklen Tönen viel schwerer als Brueghel; die Ferne ist nicht so leicht und duftig, wie bei dem genannten Vorbilde, das Grün reicht weiter bis in die Ferne. Die frühen Arbeiten des Gysels sen. scheinen ein anderes Aussehen gehabt zu haben, da Houbraecken von ihm Rheinlandschaften in der Art des Saftleven erwähnt. Ein sog. Jan Brueghel in der Akademie zu Venedig mit schreiend falscher Signatur dürfte ein Gysels sen. sein. — Hier sei angemerkt, dass die Landschaft No. 226 in Wiesbaden weder mit Gysels noch mit Jan Brueghel etwas zu thun hat.

2) Nach Van den Branden's Geschiedenis der antwerpenschen Schilderschool S. 1021. Vergl. überdies die Liggeren und Rooses' Geschichte der Malerschule von Antwerpen.

Sind wir durch Gysels zu den vlaemischen Landschaftsmalern geführt worden, so möge hier einer ihrer bedeutendsten genannt werden: R. Savery. Nicht aber ist es eine Landschaft, durch die er in Wiesbaden vertreten wird, sondern ein rechtes Tierstück mit einem grünen Papagei in der Hauptrolle, dem Frösche und ein Krebs als Gesellschafter beigegeben sind. Anfangs traut man seinen Augen kaum, dann aber findet man die bekannte Malweise rasch heraus und die Bezeichnung, die links unten in schwarzen Zügen angebracht ist. Man kommt der letzteren übrigens nicht so leicht bei. Denn unser Bildchen ist ungewöhnlich tief unten hingehängt und verdämmert überdies sein freudeloses, unbeachtetes Dasein in einem dunklen Winkel.

Von dem späten Antwerpener Corn. Huysmans ist eine „bergige Landschaft" (No. 229) vorhanden.

Gewiss der Beachtung wert sind nach den bisher besprochenen Gemälden auch noch die flandrischen Figurenmaler. No. 88 („Die klugen und thörichten Jungfrauen") gehört in den Bereich der Francken, wogegen No. 74 wohl von einem Nachahmer Francken'scher Bilder herstammen dürfte. Martin Pepin, ein seltener Gast in deutschen Sammlungen[1]), giebt uns hier zwei grosse Breitbilder zu betrachten. Seine Muse ist von derber fast roher Art und kann als eine kräftigere Schwester der Francken'schen Muse gelten. Das eine der Pepin'schen Bilder in Wiesbaden ist eine figurenreiche Komposition der Beschneidung Christi, das andere führt uns die Anbetung des Christkindes durch die Könige vor. Die Figuren sind etwa einen halben Meter hoch. Ganz unten auf dem Postament einer gebrochenen Säule steht die Bezeichnung:

„m . pepin
in . f.
1641"

Die Jahreszahl rückt die beiden Bilder, welche Gegenstücke

1) Van den Branden, a. a. O. schreibt als Niederländer „Buiten ons land vindt men geene van Pepyns werken", was durch die Wiesbadener Bilder widerlegt wird.

bilden, in die späteste Zeit des Künstlers herauf. Er starb im Sommer 1643 [1]).

Den grossen Ruf, den Pepin zu seiner Zeit genossen hat, verstehen wir heute nicht mehr. Pepins grösserer Zeitgenosse P. P. Rubens lässt alles blass und leblos erscheinen, was sich neben ihm auf der Bühne zeigt. Sogar in den Nachbildungen wird das deutlich, an die man sich hier zu halten hat, da Originale von Rubens fehlen. No. 148 ist eine alte Kopie nach dem Rubens'schen Christus im Hause Simons, einem Gemälde, das bekanntlich in St. Petersburg sich befindet. Die Skizze wird von der Wiener Akademie bewahrt [2]). No. 86 ist wieder eine alte gute Kopie nach einem Gemälde des Rubens mit Meleager und Atalante. Es ist die Komposition mit dem dicken Hornbläser zur Linken; das Original befindet sich in Kassel; eine Wiederholung war (nach Rooses) in Blenheim, eine alte Kopie darnach sah ich vor Jahren im Schloss-Spital in Kärnten [3]). Die Wiesbadener Kopie könnte von Jak. Jordaens sein, dem das Bild auch im Katalog zugeschrieben wird.

No. 72 ist eine alte Kopie nach der bekannten Amazonenschlacht in der Münchener Pinakothek und No. 66 entlehnt seine Hauptgruppe, drei liegende nackte Mädchen, einem Rubens'schen Bilde, das seit lange im Belvedere hängt. Efigenia und ihre zwei Freundinnen sind mit den schlafenden Mädchen auf dem grossen Gemälde des Meisters gemeint. Wohl dieselbe Bedeutung haben sie auf der Wiesbadener kleinen Kopie, die ich übrigens nicht mehr ganz gegenwärtig

---

1) Nach Van den Branden. Zu beachten auch die Liggern, C. de Bie's „gulden Cabinet“ 413, Houbraecken's „Schoubourg“, Campo-Weyerman und Descamps. Die Lexika gehen auch auf Reproduktionen nach Pepin ein, wie z. B. Füssly's Nachträge S. 1055.

2) Sie ist von W. Unger radiert und so dem Lützow'schen Werk über die Wiener akademische Galerie beigegeben. Vergl. auch Lützow's neuen Katalog der genannten Sammlung. Eine spätere Kopie nach dem Petersburger Bilde hängt in der Galerie Harrach zu Wien (Photogr. von J. Löwy). Über das grosse Bild in Petersburg vergl. Rooses „l'oeuvre de Rubens“.

3) Über das Original vergl. Rooses „l'oeuvre de Rubens“ III. S. 120 f.

habe. Vor dem Bilde selbst bemerkte ich eine Ähnlichkeit in der Mache mit der auf einem signierten Bilde des Frans Wouters in Kremsier, das ja auch mit Reminiscenzen an Rubens hergestellt ist.

Ein gutes Stilleben von Frans Snyders (No. 64) passt hier in den Schulzusammenhang. Es ist nach meiner unmassgeblichen Ansicht vom Katalog richtig erkannt[1]. Aber bei No. 157 ist die Benennung auf Vater Teniers zweifellos vergriffen. Mit der Gruppe des jüngeren Teniers hat das Bild allerdings zu thun, da man es mit grosser Sicherheit als eine späte Arbeit des Egidius Tilborch ansehen kann. In der Darmstädter Galerie findet man ein bezeichnetes Bild von Tilborch (No. 396) aus derselben Zeit etwa, wie das Wiesbadener. Beide Bilder lassen sich mit vieler Wahrscheinlichkeit, bei Beachtung von Tilborchs Todesjahr, um 1670 ansetzen und das wegen ihrer ungewöhnlich breiten und flüssigen Pinselführung. Noch zwei Flandrer habe ich zu nennen. Es ist Alex. Adriaenssen mit seiner nature morte, in welcher Fische dargestellt sind, (No. 203 nicht signiert) und J. v. Son mit einem grossen Vanitasbilde (No. 50). „Eine Guirlande von Blumen und Früchten hängt um eine Nische, in deren Vertiefung man eine erloschene Kerze, eine Sanduhr und einen Todtenkopf wahrnimmt“. Oben an einem Ring hängt eine blaue Schleife. Die Bezeichnung „I. Van Son . fecit“ findet man halb rechts an der Steinplatte. Das Ganze eine Leinwand von mässig feiner Durchbildung aber guter Gesamtwirkung.

Einige recht hübsche Werke der holländischen Kunst dürfen bei einem Gang durch das Wiesbadener Museum nicht übergangen werden, voran (No. 56) ein gutes Blumenstück der Rachel Ruysch mit voller Bezeichnung (rechts unten)[2].

---

1) Ein zweites dem Snyders zugeschriebenes Bild (No. 83) befindet sich in teleskopischer Entfernung und konnte nicht geprüft werden.

2) Einen sog. Marseus mit den Resten einer falschen Bezeichnung, ein gutes Bild, kann ich augenblicklich nicht mit Sicherheit benennen (78).

No. 55 wird dem Joh. Davidsz de Heem zugeschrieben. Mich erinnerte dieses Stilleben, worin auf einem Frühstückstisch besonders eine Traube, eine Citrone und ein gesottener Hummer auffallen, nicht wenig an die Weise Elias v. d. Broeck's, wobei ich insbesondere ein analoges Stilleben in der Belvederegalerie zur Vergleichung im Gedächtnis hatte.

Eine gute Landschaft No. 227 ist darnach angethan eine crux interpretum zu werden. Darüber, dass sie nicht von Jan Wynants gemalt ist, der vom Katalog in Anspruch genommen wird, dürften die Kenner und Freunde der holländischen Landschaftsmalerei bald einig sein. Die Bezeichnung auf dem Bilde ist ja falsch; auch lässt sich kein einziger jener charakteristischen Züge finden, die man sich vor etwa fünfzig sicheren Bildern des Wynants mit Sorgfalt eingeprägt hat. Wer aber ist's dann, der diese anmutige Landschaft mit einem dichten Wald zur Linken und einem Ausblick auf hügeliges Land zur Rechten gemacht hat? J. v. Kessel, der wenig studierte Landschafter aus der Ruisdaelgruppe könnte sich gelegentlich zu einer solchen Leistung aufgeschwungen haben, vielleicht auch einer der Rombouts. Vielleicht finden sich unter der falschen Signatur noch Reste einer echten.

Von grossem Interesse ist eine signierte „Strandansicht“ (No. 234) von Egbert v. d. Poel, der bekanntlich mit seinen Nachtbildchen von ewig gleicher Stimmung fast ermüdend wirkt, der aber hier einmal helles Tageslicht über sein Werk ausgegossen hat. Die gräflich Czernin'sche Galerie in Wien besitzt u. a. eine ähnliche Seltenheit, die noch dazu an Sorgsamkeit der Durchbildung dem Wiesbadener Bilde überlegen ist. Ein Strandleben bei Tageslicht von E. v. d. Poel besitzt auch Habich in Kassel. Unger hat das Bildchen für die Zeitschrift für bildende Kunst radiert (Bd. XVI)[1]).

---

1) Ein grosses Winterbild mit Tagesbeleuchtung, das in der Darmstädter Galerie als A. v. d. Poel geführt wird, halte ich ebenfalls für ein hierher gehöriges Werk des Egbert v. d. Poel. Die erste Hälfte der Bezeichnung, das AV (an einander gerückt) dürfte falsch sein, da sie

Von Bedeutung ist auch ein guter früher Ph. Wouwerman (No. 80) nicht Pieter Wouwerman, wie mir scheinen will. Wenigstens finde ich nicht die glatte Weise der Bilder des Pieter hier wieder, sondern mehr die kernige Art der frühen Werke des Philipp. Auch wüsste ich das Monogramm, soweit ich es unterscheiden konnte, nicht auf Pieter Wouwerman zu deuten [1]). Wie sämtliche Wouwermans, so müsste übrigens auch dieser, gelegentlich bezüglich seiner Echtheit in der peinlichsten Weise untersucht werden. Meine Zeit reichte für eine derlei Prüfung nicht aus. Wie alle Künstler, die sich einen berühmten Namen gemacht haben, ist auch Ph. Wouwerman von vielen Händen kopiert worden und das oft mit erstaunlicher Fertigkeit, wonach bei den Diagnosen auf Wouwerman besondere Vorsicht geboten ist. Dabei hat man sich nicht bloss vor beabsichtigter Täuschung zu hüten, sondern auch vor einer Verwechselung mit solchen Bildern, die eben unter dem zwingenden Einflusse der starken Individualität des grossen Vorbildes von seinen jüngeren Zeitgenossen und schwächeren Nachfolgern geschaffen wurden. Die Nachwirkung der bestrickenden Kunst des Meisters ist strenggenommen bis heute noch nicht gänzlich verschwunden; kann man doch einen Wilhelm Dietz, so eigenartig dieser bedeutende moderne Maler auch ist, ohne den vorausgegangenen Wouwerman sich gar nicht denken. Und Dietz hat wieder grosse Schule gemacht.

Zu den Nachfolgern des Wouwerman ganz im allgemeinen

---

mit dem „v. Poel“ nicht auf einer Linie, sondern viel tiefer steht. Das Faksimile im Katalog ist in dieser Beziehung gänzlich verfehlt. — Das Wiesbadener Bild ist in Woermann's Geschichte der Malerei III, 835 erwähnt.

1) Es scheint mir jene Form zu haben, die sich aus P und H mit dem freien W daneben zusammensetzt, die also der frühen Form entsprechen würde. Über die Entwickelung des Monogrammes vergl. Bode in Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft VI. 206. Über die Pieter Wouwerman, deren es zum mindestens zwei gegeben hat, ist neben Van der Willigen's älteren Forschungen neuerlich eine Arbeit von C. J. Gonnet in Obreen's Archief und ein Artikel von C. Hofstede de Groot in Lützow's Kunstchronik nachzulesen.

Sinne wird trotz seiner Antwerpener Schulung auch Pieter van Bloemen gerechnet, der in den „kleinen Galerie-Studien“ schon einmal als Schüler des Simon v. d. Douw Erwähnung gefunden hat. Von P. v. Bloemen besitzt das Wiesbadener Museum zwei gute kleine Breitbilder mit Pferden (No. 65 und 69). Es sind Gegenstücke, die noch aus der guten, soliden Schaffensperiode des fruchtbaren Künstlers stammen Eines davon trägt auch noch jenes Handzeichen ⅌B das van Bloemen in seiner späten weniger geschätzten Zeit nicht mehr anwendete. Seine datierten Bilder aus der Zeit von 1700 bis 1719 tragen, soweit ich sie überblicke, alle die Bezeichnung P. V. B. mit getrennten Buchstaben. Der Himmel hat auf einem der Bildchen oder auf beiden nachgedunkelt eine Erscheinung, die ich auch auf anderen Bildern des Künstlers aus seiner mittleren Zeit beobachtet habe. Ein gutes Bild mit Darstellung von Tieren ist auch der signierte Dirck v. Bergen No. 81.

Zwei gute Seestücke des Wiesbadener Museums müssen hervorgehoben werden. Es sind Werke des Königs der Marinemaler, des jüngeren Willem van de Velde. Das eine No. 76 ist ein „Stilwater“, wie's die Holländer nennen, das ist eine fast ruhige See. Regelmässig entwickelte glatte, glänzende Wellenzüge kommen parallel mit der unteren Begrenzung des Bildes gegen den Vordergrund heran und bilden so ein treffliches Mittel für die perspektivische Vertiefung des Bildes. Van de Velde machte von diesem Mittel gar oft Gebrauch. No. 231 ist ein „woelend water“, eine bewegte See, und zwar mit einem Kriegsschiff, das eben einen Salutschuss abgiebt. Vorne am Schiff steht in kleinen gelben Zügen das „W. V. V.“ des Meisters.

Auch ein gutes holländisches Architekturbild ist in Wiesbaden zu finden. Es ist ein Kircheninneres von Emanuel de Witte, das ich übrigens nicht aufmerksam genug betrachtet habe, um nähere Mitteilungen darüber machen zu können.

Einem seltenen späten Holländer, dem Amsterdamer Maler Ludwig Fabritius Du Bourg werden viele hier zum erstenmal begegnen. Sein Wiesbadener Bild ist vielleicht das einzige Beispiel seiner Kunstweise in deutschen Galerien. Der Künstler hat mit feinstem Pinsel eine Allegorie zur Darstellung gebracht. Die Zeit als Saturn beraubt im Vorüberschweben die Schönheit Venus ihres Schmuckes. Amor legt sich ins Mittel. Unten liest man die Bezeichnung und Datierung: „1731 L. F Du Bourg".

Zu einer neueren Kopie nach einem Selbstbildnis des Rembrandt (zu No. 54) möchte ich noch bemerken, dass sich das Original in der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie zu Wien befindet.

Unter den wenigen Italienern der Wiesbadener Galerie habe ich nur ein schwaches Bild aus S. Botticelli's Werkstatt notiert (No. 6, Anbetung durch die Könige; im Katalog als Andrea del Castagno).

Verzeichnis der besprochenen Werke aus der Wiesbadener Galerie nach der Nummernfolge geordnet.

No. 2. Meister der weiblichen Halbfiguren, nicht altdeutsch.
„ 4. Scorel's Richtung.
„ 6. Werkstatt des Sandro Botticelli; nicht Andrea del Castagno.
„ 12. Richtung des Quentin Massys.
„ 14. entfernt verwandt mit Rottenhammer.
„ 15. Monogrammist H D M mit der Krone; nicht Hans Holbein d. Jüngere.
„ 17. Pseudo-Grünewald.
„ 18. Richtung J. Scorel's.
„ 26. Aus der Nähe des Anton Moor.
„ 33. Johann König (spätes Werk).
„ 40. von Demselben (aus mittlerer Zeit).
„ 43. W. Kobell.
„ 44. kaum Rottenhammer.
„ 45. W. Kobell.
„ 46. Joh. König.
„ 49. Martin Pepyn.
„ 50. Jor. v. Son.
„ 51. M. Pepyn.
„ 54. Kopie nach Rembrandt.
„ 55. vermutlich El. v. d. Broeck.
„ 56. Rachel Ruysch.
„ 57. Vielleicht H. Bles.
„ 60. Wahrscheinlich Frans Floris.
„ 62. Nachahmer des Bauern-Brueghel.
„ 64. Frans Snyders.
„ 65. Pieter v. Bloemen.
„ 66. freie Kopie nach Rubens.

No. 68. L. F. Dubourg.
„ 69. P. v. Bloemen.
„ 72. alte Kopie nach Rubens.
„ 76. Will. v. d. Velde der Jüngere.
„ 78. nicht von Marseus.
„ 80. wohl von Ph. Wouwerman.
„ 81. Dirk van Bergen.
„ 86. Kopie nach Rubens, vielleicht von Jac. Jordaens.
„ 88. Richtung der Francken.
„ 115. nicht Giovanni Bellini sondern deutsch und mit Dürer nahe verwandt.
„ 145. vielleicht Hieronymus Bosch.
„ 146. nicht P. Brueghel der Ältere, sondern deutsche Malerei.
„ 147. vermutlich Lambert Lombard.
„ 148. Alte Kopie nach Rubens.
„ 154. Fr. Chr. Janneck.
„ 157. Eg. Tilborch (später Stil.)
„ 158. Angelica Kauffmann.
„ 165. Carl Friedrich Lessing.
„ 203. Alex. Adriaenssen.
„ 220. Lukas Kranach d. Ält.
„ 221. Hans Schäuffelein.
„ 222. Richtung Bernh. Strigels.
„ 224. Roel. Savery.
„ 225. Peeter Gysels d. Ält.
„ 226. nicht Jan Brueghel.
„ 227. nicht Jan Wynants, vielleicht J. v. Kessel.
„ 230. Em. d. Witte.
„ 231. Will. v. d. Velde der Jüngere.
„ 234. Egbert v. d. Poel.

Die Galerie Nostitz in Prag.

Die malerische Stadt an der Moldau mit ihrer inhaltsschweren, düsteren Geschichte beherbergt ungewöhnlich viele Schätze der heiteren Kunst, besonders viele alte schöne Bilder: im Rudolfinum, bei Adalbert von Lanna, bei Dr. Hugo Toman, beim Grafen Erwein Nostitz, um nur die hervorragendsten Sammelstätten zu nennen. Die Galerie Nostitz nimmt dort wohl die erste Stelle ein, weshalb sie auch in diesen Studien zunächst besprochen wird. Besonders reich ist sie an niederländischen Bildern. Die beiden besten, darunter ein grosses Bildnis von Rembrandt (No. 269) und das Porträt Spinola's von Rubens (No. 270) sind denn auch in weitesten Kreisen bekannt und werden hier nicht eingehend behandelt, um Zeit und Raum für die minder bekannten, meist verkannten Grössen der Galerie zu erübrigen [1]).

Der älteste Niederländer der Galerie (No. 16) wird im unkritischen Katalog von 1877 irrtümlicherweise Jan van Eyck

---

[1]) Ich habe viele Bilder der Galerie Nostitz vor einiger Zeit in Lützow's Kunstchronik (XXIV No. 44 und 45) kritisch beleuchtet. Die vorliegende Studie umfasst mehr Bilder als jene ältere Arbeit, verbessert und erweitert viele Stellen und behält nur Weniges unverändert bei. — Über die zahlreichen Wiederholungen des Spinola vergl. H. Riegel, Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte II, 58 ff und Repertorium für Kunstwissenschaft VI, 193. Das Bild in Prag ist gut erhalten, wenngleich die Hände und die Stirn durch Ristauros einigermassen entstellt sind. — Die Signatur des Rembrandt ist stark übergangen. Leider steckt die Jahreszahl im Falz. Bode in seinen Studien zur Geschichte der holländischen Malerei (S. 574) setzt das Bild in die Zeit „um 1635“.

genannt. Die interessante Tafel, die man so getauft hat, stellt die mystische Kelter dar. All' die vielen Figuren und die kleine Landschaft, die darauf vorkommen, sowie die Jahreszahl in der Inschrift passen nun ganz und gar nicht zu Jan van Eyck. Vielmehr möchte ich das Bild versuchsweise der Richtung des Amsterdamers Jakob Corneliszen zuweisen, der bekanntlich viel später gelebt hat. Die monogrammierten Arbeiten des Genannten sind mir zwar im Gedächtnis etwas verblasst, wenn ich von den Holzschnitten absehe, doch finde ch auf dem Bilde bei Nostitz manche Züge, die mit dem Wiener Hieronymusaltar übereinstimmen; es ist demnach kaum gewagt, hier auf die Richtung des Jakob Corneliszen hinzuweisen, ohne den Genannten selbst gerade für den Urheber der Tafel auszugeben. Auf dem alten, wohlerhaltenen Rahmen lese ich unten folgende Inschrift: **„Int jar ons herre(n) m. v. c h[1]) XI de(n) XIII de(n) dach i(n) julio op S Margeriete(n) dach stert herr ja(n) Cleemenssoen. Ons Pater was bidt vor zy(n) ziel Amen“.** Das heisst also: Im Jahre unseres Herrn tausend fünfhundert eilf, den dreizehnten Tag im Juli am St. Margaretentag starb Herr Jan Clemenssohn. Unser Vater sei für seine Seele gebeten. Amen“.

Gehört das erwähnte Gemälde einer Richtung an, die zäh am alten festhielt, so bietet uns ein, wenige Decennien später entstandenes Bild des Marten van Heemskerk ein Beispiel von fieberhafter Neuerung. Ich meine jenes in H. Riegels Beiträgen zur niederländischen Kunstgeschichte (II, 151) flüchtig erwähnte Bild des italisierenden Holländers, das die Schmiede des Vulkan darstellt und im Katalog als No. 139 vorkommt. Rechts trägt das Gemälde die Bezeichnung: „MARTINVS HEMSKERIC[2]) 1536“. Die etwa lebensgrossen Figuren auf dem Bilde verteilen sich folgendermassen: links steht Venus und Amor, der sich an sie anschmiegt. Mit dem Hammer

---

1) Das h nicht vollkommen sicher.

2) Vermutlich steckt unter dem Rahmen versteckt noch ein K, was einigen anderen Signaturen des Meisters entsprechen würde.

ausholend, etwas links von der Mitte, steht ganz nackt einer der Schmiede; ein anderer sitzt etwas rechts von der Mitte neben dem Amboss, ein dritter wird weiter rückwärts hinter dem Amboss bemerkt, ein vierter endlich arbeitet rechts im Mittelgrunde, wie es scheint, an dem Gebläse. Sie sind alle in ihrer Muskulatur sehr übertrieben gezeichnet und modelliert. Riegel bemerkt, dass auf dem Bilde „die Antike und selbst Raffael sehr deutlich durchklingen.“ Und wirklich zeigen Venus und Amor die Haltung einer antiken Gruppe; die übrige Komposition ist so, dass sie von Giulio Romano sein könnte [1]). Hemskerk hat ja bekanntermassen auch nach Giulio Romano kopiert, z. B. den Triumph Silens, der gegenwärtig im Belvedere hängt.

Die übrigen holländischen Bilder, die ich zu besprechen habe, fallen in viel spätere Perioden als die grosse Leinwand von Heemskerk. Unter den zahlreichen Landschaften ist vielleicht No. 46 die älteste; sie kann wohl von Jan van de Velde stammen. Ich fand auf diesem Rundbildchen, das schwierig zu beurteilen ist, keinerlei Bezeichnung. Der Katalog stellt es einfach unter „unbekannt“. Hendrick Vroom, dem ein Seestück (No. 137) zugeschrieben wird, ist vielleicht wirklich der Meister dieses etwas altertümlichen Bildes. Zu vergleichen wäre es mit zwei signierten Marinen des Haarlemer Museums und einem Gemälde in Amsterdam, von denen ich leider keine Erinnerung bewahrt habe [2]) Eine gute Marine

---

[1]) Ein Stich mit dem Monogramm des Cornelis Vos und mit der Jahreszahl 1546 stellt dieselbe Komposition im Gegensinne dar (vergl. Naglers Monogrammisten I, S. 968 No. 17. „Die Komposition dieses Blattes ist in der Weise des Michelangelo gehalten, sie scheint aber von Martin v. Heemskerk zu seyn“. Kerrich (S. 103) beschreibt den Stich und sieht den Geist des Giulio Romano darin, dem er die Komposition in die Schuhe schieben will. Das Bild in Prag beweist, dass man den Mart. v. Heemskerk dafür verantwortlich zu machen hat. — In der Ambrasersammlung befindet sich (als No. 96) eine kleine gegenseitige Kopie, die wohl nach dem Stich und kaum nach dem Gemälde gefertigt ist.

[2]) Hier sei im Vorübergehen bemerkt, dass im Inventar des Prager Schlosses aus der Zeit um 1600 (mitgeteilt von Perger in den Berichten und Mitteilungen d. W. Altert. Vereines VII) zwei Bilder des H. Vroom

mit einem Boot auf bewegter See (No. 201) fällt um vieles später als H. Vroom's Blütezeit. Die erwähnte Marine trägt jenes Monogramm PvL (mit aneinander gerückten Buchstaben), das den Besuchern der Galerie in Dresden an einer Strandlandschaft aufgefallen sein dürfte (No. 1373). Woermann's Katalog zählt mehrere Bilder desselben Monogrammisten auf. J. van Goyen ist durch einige gute Bildchen vertreten. No. 121 ist nicht datiert, dürfte aber das früheste unter den hier vorhandenen Bildern des fruchtbaren Meisters sein. Die Bezeichnung I G (klein und nicht sehr deutlich rechts auf einem Schiff) ist jedenfalls alt und echt. No. 89 ist mit dem gewöhnlichen Monogramm des Meisters und mit der Jahreszahl 1642 versehen, auf No. 98 fand ich das Monogramm und die Datierung 1646. Letztgenanntes Bild vertritt hier den grauen Ton Van Goyens. Das Bildchen von 1642 gehört noch in die gelblichgraue Zeit. Von grösserer kunstgeschichtlicher Bedeutung ist aber ein frühes Bild von Pieter Molyn (No. 94), der hier durch eine Arbeit von 1620 vertreten ist[1]). Sie findet sich in Woermanns Geschichte der Malerei (III, 623) hervorgehoben. Die überaus klein ausgeführte Bezeichnung auf dem Sack im Vordergrunde lautet:

---

vorkommen. Perger kannte den Namen nicht und setzte ein Fragezeichen dazu (S. 106 und 112). In jenem Inventar wird der Künstler From und Fromi genannt. Von und nach H. Vroom waren sicher auch jene Bilder, die im Inventar des Erzherzogs Leopold Wilhelm, Statthalters der Niederlande mit folgenden Worten beschrieben werden: No. 273 „Ein Meehrstückhel von Öhlfarb auff Holcz, warin siben Schiff zu sehen sein. In einer schwartz glatten Ramen, 2 Span 5 Finger hoch und 5 Span 2 Finger breit — Von Vrooni Original" und No. 354 „Ein Stuckh von Öhlfarb auff Leinwaet, warin ein Meehrschlacht von den Spanischen und Holländern. In einer schwartz glatten Ramen, hoch 6 Spann 5 Finger rundt 10 Spann 7 Finger braidt Nach dem Fron." Vergl. „Jahrbuch der Kunstsammlungen d. a. h. Kaiserhauses" I. Urkundenteil S. CXXIX und CXXXIV. Auch hier ist der eigentliche Name des Künstlers nicht erkannt.

[1]) Mit der Bestimmung dieses Bildes war der Prager Katalog jedenfalls glücklicher als das Gemäldeverzeichnis der Amalienstiftung zu Dessau, das einen wenig später gemalten, voll bezeichneten, hochinteressanten P. Molyn als „Holyk" anführt. — No. 283, im Katalog der Galerie Nostitz ebenfalls dem Pieter Molyn gegeben, habe ich bei den jüngsten Besuchen in der Galerie nicht zu Gesicht bekommen.

„P MoLyn fecit 1620“ (das P über das M gestellt). Schon in jener Zeit malte der interessante Künstler breit und pastos trotz aller Sauberkeit der Mache. Die Farbenstimmung ist dem gelben Ton van Goyens einigermassen verwandt, doch malt Molyn seine, schon einigermassen naturalistisch gebildeten Laubbäume mehr grün als der, wie es scheint, jüngere Zeitgenosse. Von den zwei vorhandenen A. v. Everdingen (No. 187 und 188), die ich für echt halte, ist einer stark übermalt. Er ist also von einem Schicksal betroffen, das gerade die Waldlandschaften Everdingen's besonders häufig heimgesucht hat. Der monogrammierte Jakob v. Ruisdael (No. 160) ist ein gutes Bild, wogegen No. 290, die als Aart v. d. Neer gilt, von einem sehr mittelmässigen Nachahmer oder Kopisten stammt, der nicht einmal auf der Stufe eines J. Meerhout steht. No. 216 trägt die Bezeichnung PDB, die vielleicht Pieter de Belt zu lesen ist. P. Potter (No. 273) „Ein Stier, eine Kuh, ein Widder und ein Schaf mit einem Lamme auf einer Hutweide; links der Hirt mit der Hand an einem Baum gelehnt“, ist eine Kopie nach dem berühmten Bilde im Haag.

No. 274 (im Katalog als Van Dyck) „Ein geharnischter Feldherr zu Pferde . . .“ scheint mir recht deutlich den frühen Stil des Jan Asselyn zu verraten, den man aus dem Bildchen der Wiener Akademie und aus dem Braunschweiger Bilde kennen lernt. No. 131 und 186 sind alt und echt bezeichnete Bilder des Jan Mienzen Molenaer, im übrigen Werke gewöhnlicher Art. No. 84 van Lin erinnerte mich an Dirck Stoop. No. 129 „Unbekannt: Christus erweckt Lazarum“ (ca. 0,54 h. und 0,50 br.) ist ein höchst eigenartiges Werk des Leonhard Bramer, das einen besseren Platz verdienen würde, als es gegenwärtig einnimmt [1]. Vielleicht ist das Bildchen in Prag die Skizze zu dem Gemälde,

[1]) Bramer wird noch vielfach, wie ich meine verkannt und neben Rembrandt allzusehr in den Schatten gestellt. Der „S. Koninck“ in Schwerin (No. 577) ist wohl Bramer.

das für Azeglio's grosses Turiner Galeriewerk (von Ferreri) gestochen ist und das Descamps unter den Bildern hervorhebt, die Bramer in Italien gemalt hat[1]).

No. 184 „Brand eines Dorfes bei Nacht", mit der Bezeichung Egberts van der Poel (links unten), ist wohl dasselbe Bild, das 1801 von W. F. Schlotterbeck in Aquatinta als Bestandteil der Galerie Nostitz gestochen worden ist. Allerdings wäre erst der Stich unmittelbar mit dem Gemälde zu vergleichen. Denn, wie leicht trügt das Gedächtnis bei Dingen, die einander so ähnlich sehen, wie all' die vielen Nachtstücke des Egb. v. d. Poel.

Von nicht geringer Bedeutung für die Beurteilung der Utrechter Arkadier ist ein signiertes Bildchen des Abr. Bloemaert, das Venus und Amor darstellt; erstere in einer Haltung und Stellung, die von den Poelenburg, Vertangen, Dirck v. d. Lisse, Haensbergen und anderen mit kleinen Variationen oft genug wiederholt worden ist. Sie sitzt ganz nackt im Freien auf einem niedrigen Hügel. Sich ein wenig nach rückwärts und nach der Seite neigend, stützt sie sich auf den linken Arm. So wird sie halb von rückwärts gesehen, doch erscheinen das Antlitz und das ausgestreckte rechte Bein fast im Profil. Sie sitzt auf einem mannigfach gefalteten ausgebreiteten Gewandstück. Eine überaus verwandte Aktfigur kommt auch in Bloemaerts grossem Vorlagenwerk vor als 95. Blatt (Stich von Abrahams Sohn Friedrich). Sehr nahe stehen ihr auch die Blätter 115, 146 und 160, die sicher alle den Arkadiern bekannt waren (ca. 0,50 breit, auf Eichenholz gemalt und bezeichnet links unten: „A Bloemaert fe.")[2]).

[1]) Descamps „La vie des peintres" I. 417. „. . la Resurection du Lazare qui est d'une grande composition et remplie de figures pleines d'expression, d'un bon goût et de bonne couleur."

[2]) In jüngster Zeit hatte ich Gelegenheit, drei bisher unbekannte Werke des Abr. Bloemaert näher zu studieren. Eine Landschaft mit einer Ruhe auf der Flucht nach Ägypten aus der frühesten Zeit des Künstlers bei Herrn Baron W. v. Haan in Wien, eine Darstellung des Moses mit den Israeliten von 1596 und das goldene Zeitalter (das auch mehrmals gestochen ist) von 1604 bei Herrn H. O. Miethke in Wien.

No. 138 wird vom Katalog vielleicht mit Recht ebenfalls dem Bloemaert zugeschrieben. Sehr beachtenswert ist ein lebensgrosses Bildnis von Pieter de Grebber, das eine junge Dame in reicher bürgerlicher Tracht vorstellt. (Kniestück; rechts oben im hellgrauen Grunde liest man: „Aetatis 23", darunter „Ao. 1630" und „P. de Grebber"). Im Gesicht und an den Händen sind alle Töne zart vertrieben, so dass man den Eindruck eines verweichlichten Verspronck erhält. Die Karnation ist eine gesunde, wie bei Frans Hals. Von Pieter de Grebber besitzt die Dresdener Galerie bekanntlich vier Bilder mit dem Handzeichen des Künstlers. Unter diesen steht No. 1380 „Bildnis einer Dame mit Federbarett" dem unserigen am nächsten, wogegen die übrigen drei mehr zur Amsterdamer Richtung des Rembrandt als zur Hals-Schule hinneigen und mit dem Bilde bei Nostitz nur wenig Züge gemeinsam haben. Auch die beiden bezeichneten de Grebbers der Liechtensteingalerie, die mit 1637 datiert sind, zeigen einen schon vorgeschrittenen Stil, wogegen das Bild in Pest (No. 295) der frühesten Zeit des Künstlers angehört. (Es datiert von 1628.) Dem jüngeren Frans Hals wollen wir No. 71 zuteilen, die „Hühner und anderes Geflügel im Innern eines Bauernhauses" darstellt und dasselbe Monogramm trägt (rechts unten), welches nach dem Vorgange B. Suermondt's im Berliner Galeriekatalog auf den jüngeren Frans Hals bezogen wird. Rechts neben dem Monogramm findet sich noch die Jahreszahl 1636. Das Berliner Stilleben ist mit 1640 datiert. Zu dem mit vollem Namen bezeichneten Frans Hals (dem jüngeren) in Schwerin passen die Bilder des Monogrammisten freilich nicht so recht, dass es eine ganze volle Überzeugung gäbe[1]).

---

[1]) Über den jüngeren Frans Hals vergl. Bode in Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft IV. S. 59 und Bode's „Studien" S. 220 ff., sowie Fr. Schlie's Bemerkungen im grossen Schweriner Galeriekatalog. Ein Stilleben mit kostbaren Gefässen in Pest (No. 265) gehört dem Stil nach in dieselbe Reihe, wie das Gemälde bei Nostitz.

Ein Gemälde das leider ganz richtig vom Katalog Meister „Unbekannt" zugeschrieben wird, No. 123, und das in lebensgrossen Halbfiguren „das Mannasammeln der Israeliten" darstellt, könnte von B. Breenbergh sein (vorübergehend habe ich auch an Berghem gedacht). No. 225 ist offenbar eine Kopie nach A. v. Ostade. No. 275 (ein Gelehrter in pelzverbrämtem Schlafrocke am Tische sitzend, zündet sich die Pfeife an . .") hielt ich für eine alte Abschrift nach einem frühen Werk des Gerrit Dov, obwohl es der Katalog als einen Mieris hinstellt. Ein Wort wäre etwa noch zu sagen von zwei Bildchen des Jan Steen, deren eines (No. 204) einen Arzt vorstellt, der einer Frau ein Rezept schreibt, deren anderes (No. 200), sich im Format und im Inhalt an das erstere anschliessend, einen Gelehrten vorstellt, zu welchem der Tod in die Stube kommt [1]). Beide Gemälde tragen die Bezeichnung: „J. Steen" mit verschlungenem J und S.

Erwähnenswert sind noch zwei Werke von G. Schalken (No. 92 und 213), deren eines ich freilich nur aus der Entfernung gesehen habe; es ist eine Allegorie der Jahreszeiten. Das andere „die schlafende Venus und Cupido unter einem roten Zelte, von einer Lampe und dem einfallenden Tageslichte beleuchtet", konnte ich genau betrachten. Ich hielt es für eine signierte Leinwand des Meisters, die seine rötliche weiche Malweise charakteristisch vertritt.

Von zwei Gegenstücken von Adrian v. d. Werff (No. 159 und 161) trägt eines die Bezeichnung „A. v. Werff 1699." Es stellt Venus und Mars dar. Links im Dunkeln gewahrt man Cupido [2]).

---

1) Es ist offenbar jene Todesfigur von Jan Steen, die in Wessely's „Gestalten des Todes und des Teufels" ohne nähere Angabe flüchtig erwähnt wird. Vergl. hierzu auch Mitteil. der k. k. Centralkommission für Erhaltung und Erforschung der Kunstdenkmale 1890. S. 189.

2) Das Bild war vielleicht ehemals beim Prinzen Eugen. Diese Vermutung habe ich in den Berichten und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereins von 1889 (Artikel über die Galerie des Prinzen Eugen) ausgesprochen.

Auch ein bezeichneter guter Huchtenburgh (No. 224) verdient genannt zu werden, sowie der signierte „P. MEVLENER" von 1650 (No. 291), der freilich aus einer anderen Schaffenszeit des Künstlers zu sein scheint, als das Bild in Braunschweig[1]).

Auf dem Gebiete der Stilleben ist manches wertvolle Stück hier zu finden. Ein bezeichneter J. Vonck (No. 210) bringt „mehrere tote Vögel" zur Darstellung und erinnert einerseits an Alex. Adriaenssen, andererseits ein wenig an den köstlichen Giacomo Victors. No. 217 muss als ein signiertes Werk des Jan Davidsz de Heem hervorgehoben werden. Es ist ein etwas buntes, reich komponiertes Vanitasbild mit Todtenschädel, Taschenuhr und anderen Symbolen der Vergänglichkeit. Links auf der Fensterbank die alte, echte Bezeichnung: „J. De heem fe A . 1652" in ganz ähnlichen Zügen wie auf dem Dresdener Bilde von 1650 und auf dem Münchener von 1653. Die Vanitas desselben de Heem in Brüssel (No. 286) muss aus einer anderen Periode des Meisters stammen. Sehr kostbar ist auch das Fruchtstück No. 194 hier in der Galerie Nostitz. Es ist ein Werk des Cornelis de Heem mit einer zum Teil verwischten alten Bezeichnung „ . . . De Heem f".

Abr. Mignon, den ich hier nenne, obwohl er ein geborener Deutscher ist, steuert ein sorgfältig durchgebildetes, etwas gelecktes, signiertes Breitbildchen bei (No. 185 Darstellung von Früchten, Austern u. s. w.)

No. 118, ein grosses, etwas hart und schwer behandeltes Bild mit lebendem Geflügel trägt die Bezeichnung „E de haap f." und hat etwas von flandrischer Art. Es leitet uns, wie schon früher J. D. d. Heem, der von Utrecht nach Antwerpen zog, zu den Flandrern herüber, die in der Galerie Nostitz wichtige Rollen inne haben. Werfen wir zunächst einen prüfenden Blick auf einen vermutlich vlaemischen Dürerfälscher,

[1]) Vergl. Riegel's Beiträge und Woermann's Geschichte der Malerei (bei Meulner).

der die „Verspottung Christi" in halben etwa lebensgrossen Figuren (No. 2) auf dem Gewissen hat. Der Katalog hält das Bild für einen wirklichen Dürer. Indes gehört es in dieselbe Gruppe wie die Verspottung Christi im Dogenpalast, also wohl in die Richtung des Quentin Massys. Um bei den Figurengemälden zu bleiben, erwähne ich eine ziemlich hoch situierte Anbetung durch die Hirten von Frans Floris (No. 11), die nach meiner Erinnerung in der Komposition mit dem Dresdener Bilde so ziemlich übereinstimmt. Die Hauptgruppe wiederholt sich auch auf dem kleinen Floris in Schwerin (No. 1097) und, wenn eine Vergleichung aus dem Gedächtnis gestattet ist, auf dem Bilde No. 593 der fürstlich Liechtensteinschen Galerie zu Wien. Hier in Prag sind wohl von Floris noch ein grosses Breitbild mit den klugen und thörichten Jungfrauen (No. 43) und ein weibliches Brustbild (No. 81), wogegen die zwei Brustbilder No. 202 und 203 von einem späteren Meister herstammen dürften.

Ein hochinteressantes Stück der Sammlung ist No. 30, eine Anbetung durch die Könige, die in jeder Beziehung die grösste Verwandtschaft mit dem Dreikönigsbilde des jüngeren Jan Brueghel in der Münchener Pinakothek hat. Das Münchener Bild (No. 706) ist durch die Bezeichnung J(an) J(anszoon) BREV(GHEL) IN(ventor) F(ecit) sicher als Werk des jüngeren Jan Brueghel beglaubigt, so dass ich kaum Anstand nehmen möchte, auch das analoge Bild der Galerie Nostitz auf diesen Brueghel zu beziehen. Einige Verwandtschaft hat das Prager Dreikönigsbild mit der Francken'schen Art, so dass ich anfangs an eine Kopie des Frans Francken des II. nach Jan Brueghel dem Älteren gedacht habe [1]). Auf der Rückseite des Eichenbrettchens klebt ein Zettel mit einem älteren Vermerk: „del Prigl ed Franck A." [2]). Wird man

---

1) Über diese Ansicht sowie über die Ikonographie des Bildes vergl. Lützow's Kunstchronik von 1889 Sp. 702.

2) In's Brettchen eingebrannt fand ich die Hand aus dem Antwerpener Wappen, die mir schon öfter auf der Rückseite von Antwerpener Brettern vorgekommen ist. Auch in Blech eingeschlagen kommt sie vor.

nunmehr auch vom Francken hier absehen und nur beim Brueghel bleiben, so ist ein anderes nettes Bild (No. 59 „Mahlzeit der Esther") durch eine alte Signatur als Werk eines Frans Francken gesichert. „D⁰ f. franck in" steht rechts unten auf diesem Bilde, das in den Gesichtern jene Blässe aufweist, die auf Bildern des II. Fr. Francken nicht selten zu beobachten ist. Wie bedürftig einer neuerlichen kritischen Sichtung ich den grossen Vorrat an Franckenbildern halte, der in hunderten von Sammlungen zerstreut ist, habe ich in den „kleinen Galeriestudien" schon ausgesprochen. Darnach ist auch meine eben gemachte Zuschreibung des Estherbildes in Prag zu beurteilen.

No. 63 und 96 sind zwei Gesellschaftsbilder jenes Christoph van der Laen, den wir schon in Pommersfelden kennen gelernt haben. Obwohl auf den zwei Prager Bildern bisher vergebens nach einer Künstlerinschrift gesucht wurde, muss man sie dennoch mit Bestimmtheit für Werke des genannten Malers halten. Denn sie stimmen vollkommen mit dem sicheren Bilde der Liechtensteingalerie überein [1]).

Nicht ohne Interesse dürfte für viele ein Bild des Hendrik de Clerk sein, dessen bezeichnete Gemälde selten genug sind. Wenige Tage vor einem meiner Besuche in der Galerie Nostitz hatte ich das signierte „Urteil des Paris [2]) von H. de Clerck in Mosigkau genau studiert, wonach ich in No. 72 der Galerie Nostitz mit Bestimmtheit dieselbe Hand wieder erkennen musste. Im Katalog steht das Bild als „Jan

---

1) Ob die zwei Van der Laemen bei Nostitz aus der Galerie des Prinzen Eugen stammen, wie man nach dem alten Verzeichnis jener alten Sammlung vermuten könnte, bleibt einstweilen fraglich. Vergl. Berichte und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereins von 1889 (den Artikel über die Galerie des Prinzen Eugen).

2) Dieses ist nicht mit jenem „Urteil des Paris" identisch, das sich bis zu Rosa's Zeit im Belvedere befunden hat. Das Mosigkauer Bild befindet sich nach Angabe des Kataloges, schon zu lange in Anhalt'schem Besitz, als dass es noch in Mechels Belvederekatalog erwähntes „Urteil des Paris" damit gemeint sein könnte. Vergl auch Rost in Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft VI. Bd. S. 72.

Brueghel, Diana und Aktäon in einer baumreichen Landschaft. Auf Kupfer". Ich füge hinzu, dass das Bild bei 1 Meter breit ist und eine sehr sorgfältige Ausführung zeigt; die Landschaft stimmt genau mit dem (ehemals) bezeichneten Alsloot und de Clerck im Belvedere und mit dem signierten Alsloot in der Harrachgalerie sowie endlich mit der Landschaft auf dem de Clerck in Mosigkau überein, woraus ich folgere, dass auch in dem Bilde bei Nostitz eine gemeinsame Arbeit der beiden Brüsseler Maler Denis v. Alsloot[1]) und Hendrick de Clerck vorliegt.

Hier will ich auch bemerken, dass sich nach dem Mosigkauer und Wiener Bilde[2]) auch noch andere Werke des H. de Clerck auffinden lassen. So halte ich einen sogenannten H. v. Balen der Wiener Akademie (No. 583) für ein flüchtig behandeltes Bild des H. de Clerck. Ziemlich sicher hat man diesem vortrefflichen Künstler auch die Figuren auf einem Bilde des Jan Brueghel des Älteren von 1604 im Wiener Belvedere zu verdanken (Ceres mit Anspielungen auf Erde und Wasser). Der neue Katalog sagt: „Die Figuren sind von Rottenhammer gemalt". 1604 war nun Rottenhammer in Venedig und Brueghel (dessen sichere Unterschrift und Datierung auf dem Bilde steht) in Antwerpen, von wo er seinem Gönner dem Kardinal Federigo Borromeo ein analoges Bild mit einer Ceres im Jahre 1605 (wohl im Juli) übersandte[3]). Die Figuren sind also hier gewiss nicht von Rottenhammer, sondern der Malweise nach höchst wahrscheinlich von Hendrik de Clerck, der hier mit Jan Brueghel zusammengearbeitet hätte. Diese Zusammenstellung der beiden Namen ist nicht unerhört. Heisst es doch bei Descamps (Vie des peintres I. 380) in der

1) Der Maler zeichnet auf einer Winterlandschaft in Mosigkau ganz deutlich Denis und nicht Daniel, wie er in mehreren Katalogen wohl nach Houbraken's Vorgang genannt wird.

2) Die zwei bezeichneten Bilder der Brüsseler Galerie und das eine in der Suermondgalerie zu Aachen sind mir im Laufe der Zeit aus dem Gedächtnis gekommen.

3) Vergl. Giov. Crivelli: Giovanni Brueghel S. 50 f.

Liste der Jan Brueghel'schen Bilder: „Le Paradis terrestre; Adam et Eve sont peint par le Klerck". Auf einem anderen Bilde (dem grossen in der Kunsthalle zu Karlsruhe No. 168) dürfte unser Le Clerck dann wieder mit Denis von Alsloot in Kompagnie gestanden haben. Mit grosser Wahrscheinlichkeit lässt sich auch ein H. v. Balen der Münchenhr Pinakothek (No. 714, ein Bacchanal) als H. de Clerck ansehen. Kehren doch hier, wie auf allen Bildern von ihm, die hier genannt wurden, die roten Sohlen, Zehen, die roten Finger wieder, sowie das gesammte Kolorit, das die sicheren Bilder des Meisters auszeichnet. Als oben von dem grossen Bilde Uitewaels in Pommersfelden gesprochen wurde, konnte auf eine gewisse Analogie in den rötlich angehauchten Gelenken auf den Bildern dieser beiden Maler hingewiesen werden. Indes wird kaum jemand geübter den weichen Utrechter mit dem härteren Brabanter verwechseln. Aber auch von dem verwandten H. v. Balen ist er hinreichend verschieden, um von ihm mit Sicherheit getrennt zu werden.

Alsloot reich komponierte landschaftliche Hintergründe auf Le Clercks Bildern führen uns zur Landschaftsmalerei. Alsloot selbst ist hier, wie ich vermute, durch eine grosse Winterlandschaft vertreten, die unter der Benennung: „Höllenbrueghel" im Katalog steht (No. 229).

Wir haben indes noch einige ältere Landschaften zu besprechen. No. 48 ist höchst wahrscheinlich von Jakob Grimmer, worauf das verbundene C oder G und M, das auf der Rückseite steht, hinweisen dürfte. Die Schrift rückwärts auf dem Eichenbrett ist freilich nicht alt und lautet zudem „gillis Mostaert geschildert 1579", worauf das Monogramm folgt; die Malweise erscheint mir aber als die von Jakob Grimmer, wobei ich daran erinnere, dass jenes verbundene G und M auf einem signierten Bilde des Grimmer in der Ambrasersammlung wiederkehrt.

Ein sehr hoch angebrachtes Bild (No. 8), ein Breitbild mit bunten Figuren im Vordergrund einer mattgrünen hellen

Landschaft, (im Katalog „Christus heilt einen Blinden") halte ich für ein Werk des Martin v. Valckenborch[1]).

Recht interessant ist ein bezeichneter A. Mirou von 1611 (No. 26), der vollkommen mit dem signierten Bildchen in Dessau (Amalienstiftung) übereinstimmt und ganz gut zu dem bezeichneten Bilde von 1603 bei Harrach in Wien und zu dem vielleicht annähernd gleichzeitigen Bilde in Pommersfelden passt, der auch ganz klare Beziehungen zu den späten Mirou's bei Schönborn in Wien hat, sich aber mit dem sogenannten Mirou des Belvedere gar nicht zusammenreimen lässt. Das Bildchen bei Nostitz gehört jedenfalls zu den frühen Werken des Meisters, von dem Naglers Lexikon ein mit 1614 datiertes, als das früheste datierte Bild anführt[2]).

Von R. Savery finden sich hier nur zwei Breitbilder seines späten Stils: No. 168 und No. 34, das eine mit der Bezeichnung: „ROELANDT SAVERY 1618", das andere mit der anderen Schreibart des Vornamens „ROELANT SAVERY . FE. 1622"[3]). Beide weisen einen etwas bunt und hart gemalten dunklen Vordergrund auf und einen Lichtblick, der auf den grünlichen Mittelgrund fällt, was ja gänzlich zu den Jahreszahlen passt, wenn man sich an andere Werke Savery's aus jener Zeit erinnern will[4]). Die drei

---

1) Über diesen vergl. Lützow's Kunstchronik XXIV Sp. 563 und den betreffenden Abschnitt in Woermann's Geschichte der Malerei.

2) Über Mirou hat vor kurzem Dr. Sponsel wichtiges archivalisches Material aus Franckenthal beigebracht (im Jahrbuch d. pr. Kunstsammlungen X, S. 69). Das erwähnte Bildchen in Dessau (No. 114) und zwei nicht bezeichnete ebendort (No. 378 und 421) gehören sehr wahrscheinlich auch Mirous früher oder mittlerer Zeit an. Vergl. meine Studie über Pommersfelden.

3) Ich bin nicht sicher, ob nicht die Jahreszahlen der beiden Bilder in meinen Notizen verwechselt sind. Die ursprüngliche Aufschreibung ist verlegt.

4) Von Savery war in den vorliegenden Studien schon mehrmals die Rede. Man vergl. die Einleitung und die Abschnitte über Pommersfelden, Bamberg und Wiesbaden. Ich stelle gelegentlich eine lange Reihe von Werken des R. Savery in eine nach der Entstehungszeit geordnete Reihe zusammen. Den Lichtblick auf dem Mittelgrunde findet man auch auf Bildern aus der mittleren Zeit Savery's.

Nummern 37, 38 und 40, die als Momper verzeichnet werden, sind wohl richtig benannt und finden in No. 41 vermutlich eine weitere Gesellschaft.

Von Rubens selbst besitzt die Galerie Nostitz neben dem Spinola, der eingangs erwähnt wurde, nur noch einen überaus kühn hingeworfenen männlichen Studienkopf; die Nachbeter des grossen Meisters sind dagegen durch mehrere Bilder vertreten. Das interessanteste darunter dürfte ein bezeichnetes recht anmutiges Bildchen von Simon de Vos sein. No. 177 eine farbenfrisch hingesetzte Szene im Freien. Nach Angabe des Kataloges ist „Frühling, Herbst und Winter" dargestellt. Die Bezeichnung lautet „S D. Vos in et F 1635". Im Banne des Rubens steht ferner ein Breitbild mit vielen nackten weiblichen Figuren (No. 50), das mit: Telpacher bezeichnet sein soll, ein mit A W bezeichneter Kopf (No. 103) und ein Bacchus von „C. Wautier" (No. 142) mit der Jahreszahl 1652. Der heil. Bruno (No. 171) wird vielleicht mit Recht dem Van Dyck zugeschrieben.

No. 212 bringt uns auf einige Gedanken der Einleitung zurück. Wer das Bild oberflächlich ansieht, hält es für falsch. Genauere Betrachtung lässt aber in der Mitte ein querovales Stück als alt erscheinen und rechtfertigt einigermassen die Diagnose auf D. Teniers jun., die im Katalog steht. Die breite Randfläche ist eben einmal angesetzt worden, um das Bild grösser erscheinen zu lassen als es war, oder um ein Gegenstück zu einem grösseren Gemälde zu erzwingen.

Unter den Gemälden, die vom Katalog deutschen Künstlern zugewiesen werden, sind einige bedeutende und interessante zu nennen, obwohl die „Holbeins", die der Katalog sehr reichlich verzeichnet, sämtlich von anderen Händen gemalt sind. Gleich No. 82, ein männliches Brustbild auf rotbraun getupftem Goldgrund gehört in eine ganz andere Richtung und ist vermutlich ein Werk des Meisters vom Tod der Maria, bei dem ja die deutsche Herkunft sehr

fraglich ist[1]). No. 99 ist gleichfalls nicht Holbein, sondern das Werk eines mittelmässigen niederdeutschen Malers. Der Dargestellte wird von einer späteren Schrift auf der Rückseite Laurenz Koster genannt. No. 205 und 206, zwei Gegenstücke, haben auch mit Holbein nichts zu thun, sondern erinnern lebhaft an die Art des Bartel Beham[2]). No. 206, das Brustbild einer jungen Frau zeigt auf den Gliedern der emaillierten Goldkette mehrmals die Worte: „VBI : AMOR“ und „IDES“ vermutlich Teile des Wahlspruches der Dame.

Bei den folgenden Bildern, die im Katalog gleichfalls dem Holbein zugeschrieben sind, muss wenigstens an einen Nachahmer des grossen Bildnismalers gedacht werden. Es sind, nach dem sicheren Bilde in München zu schliessen, Werke des Niclas Neufchâtel, dem zwei dieser Prager Bilder auch schon in A. v. Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft (V. S. 212) zugeteilt worden sind. Auf Neufchâtel möchte ich auch die folgenden drei Gemälde beziehen: No. 278, junge Frau, Kniestück, 215 und 255, die jedenfalls Gegenstücke bilden, obwohl sie sowohl in der Galerie als auch im Katalog sehr weit von einander entfernt sind: No. 215 als „Unbekannt“: Bildnis eines Mannes im mittlerem Alter. Halbe Figur fast Kniestück. Links oben liest man: „LAVS DEO 1574 IAR SEINS ALTERS 38 IAR“. Auf dem Fingerringe gewahrt man ein undeutliches Wappen mit gelber Querbinde in dunklem Felde. Mit der Linken hält der Dargestellte ein Blatt Papier auf dem sehr undeutlich etwas zu lesen ist

---

1) Der angedeutete Meister hat schon mehrere Namen erhalten, worüber Woermann's Geschichte der Malerei genügend Auskunft erteilt. Neuerlich hat Wilh. Schmidt im Rep. f. KW. XII, 43 zwei neue Namen als möglich genannt. Nach genauer Lesung des Monogrammes auf dem Kölner und Danziger Bilde scheint es nun ein Meister i. v. b. zu sein, der den Tod der Maria in Köln gemalt hat (Kämmerer im Jahrbuch d. pr. K. S.).

2) Als Beham's Werke anerkannt in Jul. Meyer's Künstlerlexikon (III, 314), wo auch auf die beiden Zeichnungen in der Albertina hingewiesen ist und beigefügt wird „Unter Cranachs Namen gestochen von Ant. Pazzi, in Fol.“. Vergl. auch Woermann: Gesch. der Malerei II, 411.

wie: „Christoff Pirkner — Matheus Fischer in — mberg“. Für diese Lesung überlasse ich die Verantwortung dem Katalog. Das Gegenstück (No. 255), als Holbein im Katalog, stellt offenbar die Gattin und das Töchterchen des Patriziers vor, den man auf No. 215 kennen gelernt hat. Denn unser Bild, auf dem eine junge Frau und ein kleines Mädchen dargestellt sind, stammt aus demselben Jahre, zeigt dieselbe Malweise, dieselben Abmessungen wie No. 215 und eine Inschrift, die im Duktus und in allem übrigen zur oben mitgeteilten vollkommen passt. Auf No. 255 liest man rechts oben: LAVS DEO 1564 IAR IRS ALTERS 28 IAR“. Neben dem Kinde steht links unten: „IRS ALTERS 4 IAR“.

Die Gegenstücke No. 256 und 279 endlich stehen Holbein's Pinsel am nächsten. An den grossen Meister selbst aber ist nicht zu denken. Wer ist es aber sonst? Eine kurze Beschreibung der Bilder, deren eines die alte Jahreszahl 1537 trägt, sowie eine Wiedergabe der Inschriften führt vielleicht zur Klärung des Sachverhaltes von seiten anderer Forscher. Die fraglichen Bilder sind Gegenstücke, unterlebensgrosse Brustbilder mit Händen. (Beide auf Lindenholz.) No. 279 zeigt einen Mann mit abgelebten Zügen und etwas verkommenem Vollbart. Schwarzer barettartiger Hut. Halbprofil nach links. Rechts oben ein Wappen: Der rote Schild durch ein blaues Band mit drei gelben, sechsstrahligen Sternen geteilt. Oben ein heraldisch nach rechts gekehrter aufsteigender Bock. Auf dem Bilde liest man unten in gelber Capitalis folgende Inschrift: „Bis octo lustris, annis tribus atque peractis / Sic labra, sic vvltvs lvm(i)na viva tuli / Corpore parvus eram: sed magnus corde, fidêq(ue) / Et nobis vxor pignora quinque parit“. Links im Hintergrunde ein Fenster, durch das eine bergige Landschaft sichtbar ist. No. 256 Halbprofil nach rechts, Mann mit schwarzem Barett. Unten in gelber Kapitalis auf grauem Grunde: „Cum tredecim vitae fluxissent lustra peractae / Viribus exhausto colore talis eram / Pignora sunt tredecim nostra de sanguine creta / Vnica quae nobis

sustulit vxor erat“. Oben links ein Wappen: in Schwarz ein steigendes kleines Ross über Flammen. Auf dem Fingerring wiederholt sich das Wappen. Rechts im Hintergrunde ein Fenster, durch welches man auf eine bergige Landschaft blickt. Unten links steht die Jahreszahl 1537. In der Liechtensteingalerie zu Wien hängt unter dem sicher irrigen Namen Jan Joost eine Wiederholung oder alte Kopie des eben beschriebenen Bildes (als No. 705), die früher dort ebenfalls für Holbein, wenn auch mit beigesetztem Fragezeichen, galt (alte No. 1043). Mit dem Jan Joost ist hier aber sicher nicht der Haarlemer Meister gemeint, sondern der Meister vom Tod der Maria, der ja im Jahre 1874 von Eisenmann mit Jan Joost war identifiziert worden, ohne dass diese Identifizierung in weiteren kunstgeschichtlichen Kreisen Anklang gefunden hätte. Auf den Meister vom Tode der Maria aber kann ich das Bildnis bei Liechtenstein und die zwei Bilder bei Nostitz ebensowenig beziehen, wie auf Jan Joost. Ein Oberdeutscher dürfte gelegentlich sich als der Schöpfer der zwei guten Bildnisse herausstellen.

Des älteren Kranach Werkstätte ist durch mehrere Tafeln vertreten, deren wertvollste das Breitbild mit Christus und den Kleinen sein dürfte (No. 27). Rechts oben bemerkt man die geflügelte Schlange, links unten ein Wappen: heraldisch links eine Katze in Gold, heraldisch rechts ein schräggeteiltes Feld (oben Gold, unten Blaugrün). Oben auf dem Bilde noch eine lange Zeile mit dem Text: „Lasset die Kleinen ...“ in Kapitalschrift (auf Lindenholz ca. 0,80 m breit). Man weiss, wie oft diese Darstellung in der Werkstatt Kranachs wiederholt worden ist. So befinden sich zwei dieser Bilder in der Dresdener Galerie, No. 1924 und 1927, wovon das erstere gar nicht, das letztere in vielen Stücken mit dem Bilde bei Nostitz übereinstimmt. Das Prager Exemplar steht aber dem älteren Kranach viel näher als die Dresdener Wiederholung und könnte vom Meister selbst gemalt sein. Eine andere Wiederholung im gotischen Haus zu Wörlitz (No. 1137) stimmt

nach meiner Erinnerung auch nicht vollkommen mit dem Prager Bilde überein und scheint ebenfalls später zu fallen. Verschieden von dem Exemplar bei Nostitz ist auch das späte Schulbild in Schwerin [1]).

Von geringerer Qualität als No. 27 ist eine der vielen Atelierwiederholungen von Kranachs Sünderin vor Christo (No. 31). Das Bild zeigt fast lebensgrosse Figuren. Rechts oben findet sich das Monogramm [2]).

Gute interessante Bilder sind No. 173 und 175, lebensgrosse Porträte vom jüngeren Kranach. Beide datieren von 1566 und stellen Mann und Frau in mittlerem Alter vor. Von „einer alten Frau", wie der Katalog sie nennt, kann keine Rede sein, auch wenn man die Inschrift „Aetatis suae 38" nicht lesen würde. (Helle Karnation, grauer Hintergrund — auf Lindenholz.) Das Monogramm, die geflügelte Schlange, zeigt eine eigenartige Form der Flügel, die ich beim älteren Kranach nie gefunden habe.

Die „altdeutsche" Madonna No. 13 hängt für meine Sehweite zu hoch, als dass ich sie anders denn vermutungsweise der Kranachschen Schule zuweisen könnte. No. 141, ebenfalls hoch situiert, dürfte eine Kopie nach Kranach sein.

Aus späteren Zeiten finden wir einige Rottenhammers, No. 120 und 150. [3]). Erstere Nummer weist eine schon sehr undeutlich gewordene Inschrift auf, in welcher die Jahreszahl

---

1) (No. 166) Der Schlie'sche Katalog weist auf die einschlägigen Stellen bei Schuchardt hin.

2) Wiederholungen werden genannt in: Dresden, München, Nürnberg, bei Esterhazy in Wien (jetzt in Pest). Vergl. Schuchardt II, 5, 44, 95, 110, 145. S. 110 ist das Bild bei Nostitz erwähnt. Eine andere Wiederholung war 1876 in München ausgestellt vom Kirchenvorstand von Annaberg in Sachsen (Br. 1, 20, 40, 73) mit der Inschrift: „Wer unter Euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie Jo: VIII". Darunter die Schlange mit liegenden Flügeln in sauberer Ausführung (ältere Notiz). Andere Wiederholungen sind auch in Woermann's Geschichte der Malerei II, 426 namhaft gemacht. Dort eine kleine Abbildung des Münchener Exemplars, eine grössere in Janitscheks Geschichte der deutschen Malerei.

3) Nach einer älteren Notiz auch No. 4 und zwar mit dem Namen der Jahreszahl 1607.

1615 zuoberst steht und der Name des Malers vorzukommen scheint. Auf No. 150 erinnert die Landschaft an Jan Brueghel oder Schoubrouck. Nikolaus Knupfer ist durch ein interessantes signiertes Breitbildchen vertreten, Diana und andere Figuren in einer Landschaft (No. 53), das durch gute Erhaltung und saubere Ausführung auffällt. Es ist weniger bunt gehalten als Knupfers Hauptbild in Schwerin.

Von Paudiss bewahrt die Galerie eine lebensgrosse Halbfigur aus dem Jahre 1661. Ein junger Mann mit blauem Barett, woran zwei weisse Federn, ist de face in der bekannten verblasenen Weise dargestellt. Die linke Hand ist ausgebreitet, der linke Arm (verkürzt gesehen) wird in die Seite gestemmt. Die Bezeichnung lautet „Christstoffter Paudijs 1661“[1]). Die zwei Gemälde von Karl Andreas Ruthart habe ich im Repertorium f. K. besprochen (IX, 141).

Ohne von der Nationalität des Malers bestimmte Kunde zu haben, reihe ich hier zwei mit H. oder A. Hoc bezeichnete grosse Breitbilder an, die irrtümlicherweise als Werke des Rob. v. Hoeck im Katalog verzeichnet stehen. Der Maler ist vielleicht Holländer und hat wohl den Einfluss des Palamedes Palamedesz und des Huchtenburg erfahren. Die zwei Reitergefechte bei Nostitz, von denen No. 197 die erwähnte Bezeichnung trägt, gehen vollkommen mit einem bezeichneten

---

[1]) Christoph Paudiss wird im ganzen wenig studiert. Ziemlich bekannt sind nur der Lautenspieler der Münchener Pinakothek, die zahlreichen Bilder im Belvedere und das Tierstück, welches vor einiger Zeit aus München nach Schleissheim verwiesen wurde. In der Studie über Bamberg war davon die Rede. Eines seiner besten Bilder ist wohl das Stillleben bei Eugen Miller von Aichholz in Wien, das ehedem die Galerie Gsell geziert hat. Im Schloss Raudnitz in Böhmen sah ich vor vielen Jahren einen sogenannten Rembrandt, den ich damals mit Zuversicht für einen Paudiss erklärte. Die Albertina zu Wien bewahrt eine Zeichnung, die dort dem Jac. Jordaens zugeschrieben wird (Niederländer 564—630), die aber höchst wahrscheinlich von Paudissens Hand ist. Der Tobias mit dem Engel, den Lavice in den Musées d'Allemagne beschreibt als Bestandteil der Galerie Schönborn in Wien, ist von anderer deutscher Hand. Die Brücke von den sicheren Bildern des Paudiss zu dem unbeglaubigten Gemälde „Die Urkunde“ in Dresden habe ich bis heute noch nicht finden können.

Hoc der Sammlung Stross in Wien zusammen; zu dem sog. Hock und van Loon in der gräfl. Harrachschen Galerie in Wien können sie aber schon deshalb gar nicht passen, weil das kleine Bild, das jene wunderliche Benennung erhalten hat, einfach ein signierter Hermann van Lin ist, dessen Signatur freilich rechts unten etwas gelitten hat[1]).

Hier schliesse ich No. 85 an, die Darstellung eines Gefechtes am Saume eines Laubwaldes. Das Bild, dessen Meister man noch nicht kennt, ist schwer und hart in der Farbe aber nicht ohne Geschick und Kühnheit in der Zeichnung, nicht ohne Anklänge an Ph. Wouwermans Stimmung. Unten mitten liest man „Jacobus ... M 1646“ [2]), der ein Deutscher oder wohl auch ein Niederländer gewesen sein kann. Aus dem einen Bild allein kann man sich keine rechte Vorstellung von der Weise des Künstlers bilden. Etliche späte, ja moderne Bilder möchte ich zum Schluss noch hervorheben, wie zwei Mailänder Architekturbilder des Migliara, Führich's trauernde Juden von 1837 und den Kolumbus des Chr. Ruben aus dem Jahr 1846.

---

1) Noch dazu wurde neuerdings fast auf die Signatur eine Fideikommisnummer hingesetzt, die zur Leichtigkeit der Bestimmung eben nicht beiträgt und die recht gut auf der Rückseite Platz gefunden hätte. Viele Bilder der Harrachgalerie sind durch die aufgesetzten Inventarnummern geradewegs in ihrem Wert beeinträchtigt worden, z. B. der schöne Rembrandt.

2) Bode erwähnt das Bild in seinem Artikel über die Schweriner Galerie (graphische Künste) S. 100.

Verzeichnis der besprochenen Bilder aus der Nostitzschen Galerie nach der Nummernfolge geordnet.

No. 2. Niederländischer Nachahmer des Dürer.
„ 4. Rottenhammer.
„ 8. Martin v. Valkenburg.
„ 11. Frans Floris.
„ 13. Kranach's Richtung.
„ 16. Richtung des Jakob Cornelisz von Amsterdam.
„ 26. Anton Mirou.
„ 27. Luk. Kranach.
„ 30. Jan Brueghel d. Jüngere.
„ 31. Luk. Kranach.
„ 34. Roelant Savery.
„ 37. 38. 39. } Joost de Momper.
„ 41. wohl von demselben.
„ 43. vermutlich Frans Floris.
„ 46. vielleicht Jan van der Velde.
„ 48. wohl Jacop Grimmer.
„ 50. Telpacher zugeschrieben.
„ 53. Nic. Knupfer.
„ 59. Frans Francken II.
„ 63. Christ. v. d. Laen.
„ 71. vielleicht Frans Fransz Hals.
„ 72. Hendric de Clerck und Denis v. Aalsloot.
„ 81. wohl Frans Floris.
„ 82. Richtung des Meisters vom Tode der Maria.
„ 84. Herm. v. Lin zugeschrieben.
„ 85. Jacobus D M.
„ 89. J. v. Goyen.
„ 92. G. Schalken.
„ 94. Pieter Molyn d. Ält.
„ 96. Christ. v. d. Laen.
„ 98. J. v. Goyen.

No. 99. Niederdeutscher Meister.
„ 103. Rubens-Kopist A W.
„ 118. de Haap.
„ 120. Rottenhammer.
„ 121. J. v. Goyen.
„ 123. Holländer des 17. Jahrhunderts (Breenberg vielleicht, oder Berghem.)
„ 129. L. Bramer.
„ 131. J. M. Molenaer.
„ 137. vielleicht H. Vroom.
„ 138. wohl Abraham Bloemaert.
„ 139. Martin v. Heemskerk.
„ 141. Richtung Kranachs.
„ 142. C. Wautier.
„ 150. wohl Rottenhammer.
„ 158. Abr. Bloemaert.
„ 159. Adrian v. d. Werff.
„ 160. J. v. Ruisdael.
„ 161. Adrian v. d. Werff.
„ 168. Roelandt Savery.
„ 171. vielleicht van Dyck.
„ 173. 175. } Luk. Kranach d. Jüng.
„ 177. Simon de Vos.
„ 184. Egb. v. d. Poel.
„ 185. Abr. Mignon.
„ 186. J. M. Molenaer.
„ 187. 188. } A. v. Everdingen.
„ 194. C. de Heem.
„ 197. 198. } H. Hoc.
„ 200. Jan Steen.
„ 201. Monogrammist PvL.
„ 202. 203. } nicht Fr. Floris.
„ 204. Jan Steen.
„ 205. 206. } Bartel Beham.

No. 209. P. Neeffs.
„ 210. J. Vonck.
„ 212. wohl D. Teniers der Jüngere.
„ 213. G. Schalken.
„ 215. N. Neufchâtel.
„ 216. vermutlich P. d. Belt.
„ 217. J. de Heem.
„ 218. Chr. Pauditss. .
„ 222. C. A. Ruthart.
„ 224. Huchtenburg.
„ 225. Kopie nach A. v. Ostade.
„ 229. vielleicht Denis v. Aalsloot.
„ 254. Rubens.
„ 255. N. Neufchâtel.
No. 256. Oberdeutscher Meister um 1537.
„ 259. P. de Grebber.
„ 269. Rembrandt.
„ 270. Rubens.
„ 271. Christ. Ruben.
„ 273. Kopie nach Paul Potter.
„ 274. Jan. Asselyn.
„ 275. Kopie nach G. Dou.
„ 278. N. Neufchâtel.
„ 279. Unbekannter Oberdeutscher.
„ 281. C. A. Ruthart.
„ 290. nicht A. v. d. Neer.
„ 291. P. Meulner.

Pest.

(Die Landesgalerie, die Nationalgalerie, die Sammlung des Senatspräsidenten Georg Ráth.)

In der ungarischen Hauptstadt muss unbedingt die Landesgalerie im Akademiegebäude als die vornehmste gelten, als diejenige, die hier in erster Linie in Betracht kommt. Sie ist auch die umfangreichste, die älteste und blickt auf einen mannigfach gestalteten Entwickelungsgang zurück. In ihrem Hauptstock war sie ursprünglich eine fürstliche Privatsammlung, die erst vor wenigen Jahrzehnten in den Besitz Ungarns übergegangen ist. Seither durch bedeutende Schenkungen, Ankäufe und andere Zuzüge verstärkt, kann man sie heute als einen der wertvollsten Kunstbesitze des Magyarenlandes betrachten. Die grosse Privatsammlung aber, die den ältesten und wichtigsten Bestandteil der Landesgalerie bildet, ist die Esterhazygalerie, deren Name gewiss allen Bilderfreunden bekannt genug klingt; war sie doch eine der schönsten Sammlungen des alten Wien. Ihre Wurzeln scheinen ungefähr ebensoweit hinaufzureichen, wie die der meisten grossen adeligen Galerien, die sich bis in unsere Tage erhalten haben, also bis ins 17. Jahrhundert. Schon Fürst Paul Esterhazy, der 1655 Palatin von Ungarn war, stand in Beziehung zu den bildenden Künsten, besonders zur Malerei. „Dokumentierte Nachrichten über den Erwerb von Bildern

und die Schicksale der Sammlung finden sich aber erst aus dem letzten Viertel des vergangenen Jahrhunderts“[1]). Damals sammelte Fürst Nikolaus (geboren 1765, gestorben 1833). „Nach einer Verfügung von 1779 kommen die in Eisenstadt befindlichen Bilder nach Esterháza, wo in einem Flügel des Schlosses eine Galerie eingerichtet wird.“ 1805 wird der gesamte fürstliche Bilderbesitz im Schlosse Pottendorf vereinigt, 1810 kommt die Galerie nach Laxenburg, 1813 endlich nach Wien, „wo sie vorerst im Palaste der ungarischen Leibgarde, dann 1814 in dem ehemaligen Kaunitz'schen Gartenpalais in der Vorstadt Mariahilf ihre Aufstellung findet“. Bedeutende Erwerbungen wurden besonders im ersten Viertel des Jahrhunderts gemacht, wobei sofort das schöne Altarblatt des Ridolfo Ghirlandajo hervorgehoben werden soll, das damals zu Esterhazy kam. 1810 soll aus Birckenstock'schem Besitz vieles angekauft worden sein[2]), 1811, 1812, 1814 folgen weitere bedeutende Ankäufe, darunter die von mehreren Bildern

---

1) So äussert sich die geschichtliche Einleitung von H. v. Tschdi und K. v. Pulszky: „Landesgemälde-Galerie in Budapest“. (Wien 1883. Publikation der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst unter Mitwirkung des Landesvereins für bildende Künste in Ungarn.)

2) Soweit die allgemeine Angabe von Pulszky und Tschudi. Im Besonderen habe ich einstweilen nur ein Gemälde mit Bestimmtheit nachweisen können, das ehedem bei Birckenstock und später bei Esterhazy war. Es ist ein singender Alter von David Ryckaert III., der im Katalog Birckenstock folgendermassen beschrieben wird „No. 450 David Rickaert. Peint sur bois, haut 11 1/2 pouces, large 9 1/2 pouces. — Le portrait d'un vieux homme avec la barbe, en habit noire et une chaine d'or au cou; il tient des notes de musique en main et chante“. Mit weiteren aber ziemlich unbestimmten Vermutungen, die ich geben könnte, ist hier nicht gedient. Anhaltspunkte, die zu verfolgen sind, findet man im „Catalogue des tableaux et dessins .... qui composent le cabinet de feu Mr. J. M. de Birckenstock .. la vente se fera à Vienne au commencement de mars 1811 .. le jour prècis de la vente sera annoncé dans les feuilles publiques ... à Vienne en Septembre 1810.“ Dieser Katalog beschreibt zwar die Bilder sehr mangelhaft giebt aber wenigstens die Abmessungen und das Material, so dass von dieser Seite wohl noch Aufschlüsse zu hoffen sind. Möglicherweise sind übrigens die bei Birckenstock angekauften Gemälde seither wieder aus der Esterhazygalerie fortgekommen. Über die Galerie Birckenstock schrieb ich im Laufe der jüngsten Jahre für's Repertorium für Kunstwissenschaft in der Studie über die Gemäldesammlungen von Wien.

aus der fürstlich Kaunitz'schen Galerie. Ein gedruckter Katalog erschien meines Wissens erst 1815 [1]), als der

[1]) Vergl. den Jos. Fischer'schen „Katalog der Gemäldegallerie des durchlauchtigen Fürsten Nikolas Esterházy von Galantha zu Wien" — Eisenstadt 1815, 8°. Seither knüpfte sich eine reichhaltige weitverzweigte Litteratur an die Esterhazygalerie. J. v. Hormayr in „Wien's Geschichte" II. Jahrgang. IV. Bd. I. Heft S. 99 erwähnt zunächst die Aufstellung der Galerie in Mariahilf und kommt dann in mehreren Jahrgängen seines „Archivs" ausführlich auf die Sammlung zu sprechen (1822 No. 77, 80, 86 — 1823 S. 608 — 1824 S. 827). Ein ganz kurzer Abschnitt über die Galerie steht in der 5. Aufl. von Pezzel's Beschreibung von Wien (ca. 1819/20). Viel ausführlicher behandelt sie die 6. Aufl. desselben Büchleins (von 1823/24) S. 180 und dies jedenfalls auf Grundlage der inzwischen ausgegebenen Nachschlagebücher von F. H. Böckh „Wien's lebende Schriftsteller" (1820) und „Merkwärdigkeiten von Wien" (1821), wo auf die Wiener Galerien des Näheren eingegangen wird. — 1833 beschäftigt sich Schorn's Kunstblatt mit unserer Galerie, 1834 Duchaisne aîné im voyage d'un iconophile (S. 117 ff.), der begreiflicherweise die Kupferstichsammlung bevorzugt. — 1835 erschien (nach Tschischka's Angabe) ein neuer Katalog, der mir übrigens gegenwärtig nicht zugänglich ist. — 1836 ein Abschnitt in Tschischka's „Kunst und Altertum in Wien" S. 49. Die Kataloge von 1815 und 1835 werden angeführt. Die Aufzählung der Bilder geschieht ganz unkritisch. Im allgemeinen heisst es: „Die kostbare Gemäldesammlung ist in 14 Zimmern aufgestellt und enthält in allem 630 Ölgemälde". — 1837 spricht Schmidl's „Wien, wie es ist" (2. Auflage S. 222 u. 226) von der Sammlung. — 1843 werden in L. A. Frankl's „Sonntagsblättern" (S. 1075) die Davidfiguren des Domenechino und des Schidone ästhetisch gewürdigt — 1844 erschien ein schlechter deutscher und französischer Katalog, wie denn auch die unkritischen Erörterungen in Viardot's „Les musées d'Allemagne et de Russie" (S. 264 ff.) diesem Jahre angehören. — 1846 erschien Realis: „Kuriositäten- und Memorabilien-Lexikon von Wien" mit einem Artikel über die „Esterhazy'sche Bilder- und Kupferstich-Sammlung" (I, 415 ff., knappe Geschichte der Galerie). — 1854 geben A. v. Perger's „Kunstschätze von Wien" (S. 363 f. u. passim) eine Geschichte der Sammlung, sowie die Besprechung und Abbildung einiger Gemälde. Um jene Zeit erschien auch im Verlage der „Englischen Kunstanstalt von A. H. Payne in Leipzig und Dresden" das Stahlstichwerk „Belvedere oder die Galerien von Wien" mit Text von Görling. Reproduziert sind dort ein sogenannter Paul Potter, der jetzt als Klomp in Pest sich befindet, J. Steen: „Der Biertrinker" (jetzt W. van Odekerck), C. A. Ruthardt ein Tierstück, Bramer: der Dieb oder Schatzgräber (jetzt „Rembrandt" besser Ph. de Koninck), ein Ph. Wouwerman, ein Caspar de Witte „Reiter am Brunnen" (mit derselben Benennung gegenwärtig in Pest). — 1856 findet sich in dem Büchlein „Wiens Kunstsachen" (Wien, L. W. Seidel) ein kurz gefasster Führer durch die Galerie (S. 77 ein kleiner Exkurs über Ribera). — 1857 giebt Bädecker's Reisehandbuch eine bemerkenswerte Notiz über den Zustand der Sammlung. — 1858 erschien der kurze Abschnitt über die Galerie in Konst. v. Wurzbach's Biographischen Lexikon (IV. Bd. S. 102). — 1865 bringt Betty Paoli ein langes Kapitel über die Esterhazygalerie in

Kupferstecher und Maler Jos. Fischer Direktor der Sammlung war[1]). Dieser verfasste den Katalog und hatte Gelegenheit, die vornehme Galerie sich ansehnlich mehren zu sehen und das durch Werke von N. Berghem, von einem oder von beiden Ostade, V. Goyen, Saenredam, welche 1817 von den Deisler-schen Erben gekauft wurden. Noch weitere bedeutende Vermehrungen geschahen unter seinem Direktorium 1819 aus der

---

ihrem Buch „Wien's Gemäldegalerien in ihrer kunsthistorischen Bedeutung". Von Belang für die Geschichte der Sammlung sind dann die Nachrichten aus der Zeit von 1865 bis 1870, als nämlich der Verkauf der ganzen Sammlung eingeleitet und vollzogen wurde. Die „Rezensionen und Mitteilungen über bildende Kunst" sowie die Zeitschrift für bildende Kunst werden wir weiter unten zu benützen haben. Wurzbachs Lexikon XXIV. Bd. S. 406 citiert für das Jahr 1865 den Pester Lloyd No. 283 und 295 und über die Verschuldung des Fürstenhauses die Neue freie Presse No. 348 „Die Fürst Esterhazysche Katastrophe". Im Jahre 1870 kamen die Wiener Tagesblätter wiederholt auf die Galerie zu sprechen. Vgl. u. a. die „N. fr. Presse vom 4. u. 12. Dezember 1870. 1877 erschien Kratzmann's Katalog, ein dürftiges Heftchen. In stilkritischer Beziehung war später ein Artikel Abraham Bredius' von Bedeutung (1880 im II. Jahrgang des „nederlandschen Kunstbode"). 1881 gab C. v. Pulszky einen kleinen magyarischen Katalog heraus, der nunmehr aber von dem Kataloge des Jahres 1888 schon überholt ist. Pulszky hat in dieser zweiten vermehrten Auflage von 1888 leider abermals nur die magyarische Sprache gewählt, so dass seine Bemühungen für Besucher aus der Fremde wenig Nutzen haben. M. Thausing's Feuilletons (in der „N. fr. Presse" vom 1. und 14. Juli, vom 4. August, 24. Oktober, und 11. November 1882 und in der „deutschen Zeitung" vom 4., 5., 14. und 16. Jänner 1883) brachten viele Anregung. Er nahm sie bald darauf in seine „Wiener Kunstbriefe" (Leipzig, Seemann 1884) auf. — 1883 erschien das Werk von Tschudi und Pulszky mit Radierungen und Stichen von Büchel, Doby, Greux, Gaucherel, Eisenhardt, Krauskopf, Martin, Michaleck, Doris Raab, Rajon, Rauscher, W. Unger, Woernle und mit mehreren photochemischen Bildern. Vieles über die Esterhazygalerie findet man auch zerstreut in den zwei grossen Galeriewerken von A. Bredius, in Lermolieff's Büchern, in den neueren kunstgeschichtlichen Handbüchern und Lexica, sowie denn auch früher einzelne Hinweise auf Bilder der berühmten Galerie nicht selten in der kunstgeschichtlichen Litteratur zu finden sind (z. B. in Smith's Catalogue raisonné um nur eine Andeutung zu machen). Neuestens ist zu nennen „Chronique des arts" 1887, 12. Febr. und Lützow's „Kunstchronik" neue Folge I. 200 ff.

[1]) Von 1804 bis 1822 (Vergl. Hormayr's „Archiv" 1824 S. 827). Auf Fischer († am 1. September 1822) folgte A. Rothmüller im Amte. (Vergl. Pezzl's Beschreibung von Wien. 6. Auflage von 1823/24 S. 180). In den dreissiger Jahren taucht der Name eines H. G. v. Gaal auf (nach Schmidl's „Wien, wie es ist". 2. Auflage von 1837. S. 222). Aus späteren Zeiten sind mir die Namen Altenkopf und Kratzmann bekannt.

Wilczek'schen Sammlung, 1820 aus der Kaunitz'schen Galerie, 1821 aus Burke's Kollektion (in London). 1822 kam ein sogenannter Paul Potter aus der Wiener Sammlung Hoppe in die Galerie [1]). Etwa 1823 wurden noch zwei „Claude Lorrains", ein Albani, Agricola und Anderes gekauft [2]). „Mit dem Jahre 1832, da die Esterhazy'schen Güter unter Sequester gestellt werden, hören die Erwerbungen von Kunstwerken auf." [3]). Die Galerie in Wien aber war, soweit ich unterrichtet bin, trotzdem stets zugänglich und bildete eine reiche Quelle der Anregung und edlen Genusses für die Wiener bis in die fünfziger Jahre, als wegen Veruntreuungen aus der Galerie der Zutritt eine Zeit lang gesperrt war [4]).

Die Vermögensverhältnisse des fürstlichen Hauses verschlimmerten sich in der Folge immer mehr, bis endlich der Verkauf der kostbaren Gemäldesammlung nicht mehr zu umgehen war. Zunächst wanderte die Sammlung nach Pest. Im April 1865 melden die „Rezensionen und Mitteilungen für bildende Kunst": „Die Esterhazy-Galerie ist nun definitiv für Wien verloren. Schon sind eine grosse Anzahl von Gemälden herabgenommen und in Kisten verpackt. In wenigen Tagen dürften die Räume des Kaunitz'schen Palais, welche bisher einen von Wien's grössten Kunstschätzen bargen, verödet dastehen . . ."

Erst 1869 aber ging die Galerie mit 637 Bildern an die ungarische Regierung über. Der Wert der Sammlung wurde von O. Mündler auf mehr als zwei Millionen Francs geschätzt [5]). Gezahlt wurde für die Galerie samt der Sammlung

---

1) Vergl. Böckh's „Merkwürdigkeiten von Wien". II. T. S. 26.

2) Vergl. Hormayr's „Archiv" von 1823 S. 608.

3) Pulszky u. Tschudi a. a. O.

4) Im Bädecker von 1857 (S. 24) liest man: „Die berühmte, an seltenen spanischen Bildern so reiche Esterhazy'sche Galerie wird nach den stattgehabten Veruntreuungen noch wohl für längere Zeit geschlossen bleiben."

5) Tschudi u. Pulszky. Galeriewerk. Heute erscheint diese Summe um Vieles zu niedrig gegriffen.

von Kupferstichen und Handzeichnungen die Summe von 1300000 Gulden [1]). Hier sei daran erinnert, dass im Laufe der Jahre lang vorher eine kleinere oder grössere Anzahl von Bildern aus der Galerie fortgekommen waren, dass also in Pest nicht mehr die volle Esterhazygalerie vom Anfang der dreissiger Jahre wiederzufinden ist [2]). Einen, wie es scheint, reichlich aufwiegenden Ersatz für diese Abzüge erhielt die Galerie aber nachträglich in Pest durch die Gemälde aus der Sammlung von Ladislaus Pyrker, durch einige interessante Stücke aus dem Kameralgebäude, durch die Schenkung von seiten des Bischofs von Neusohl Arnold Ipolyi; aus der Wiener Sammlung Jos. Dan. Böhm gelangte der St. Bernhard des Nicolo da Fuligno nach Pest; und neuerlich hat Pulszky mehrere gelungene Ankäufe gemacht, die den Bestand der Galerie vielfach abrundeten.

Heute steht die Galerie als eine Sammlung von mehr als 800 grösstenteils beachtenswerten, vielfach ganz vortrefflichen Gemälden vor uns. Sie ist gar prächtig im Akademiepalast nahe der Donau aufgestellt und wird gut besucht. Es giebt

---

1) Vergl. eine Korrespondenz aus Pest vom Dezember 1870 in der Zeitschrift f. bild. Kunst. Bd. VI.

2) Nachweise sind hier schwierig, weil es über derlei Verschiebungen, gar wenn sie hinter dem Rücken des Besitzers geschahen, keine Aufschreibungen giebt. Ich übernehme also keine Verantwortung für die Richtigkeit der folgenden Angaben, die ich aus Versteigerungskatalogen ausgezogen habe. Im Gsell'schen Auktionsverzeichnis kommen z. B. mehrere Bilder vor, die als ehemalige Bestandteile der Esterhazygalerie bezeichnet werden, desgleichen zwei Bilder auf einer Friedr. Schwarzschen Versteigerung von 1869, 1875 eines auf der Herrmann'schen Auktion, 1882 eine ganze lange Reihe auf der Auktion Gérard, 1884 ein Bild bei A. Posonyi. Nach einer Zeitungsnotiz vom 20. Febr. 1880 (N. Fr. Presse) besass damals Miethke eine Magdalena von Domenechino, die ehedem in der Esterhazygalerie gewesen sein soll. Die Nachweise dieser Dinge nach den Angaben der älteren Kataloge und Inventare oder aus anderen Quellen überlasse ich denjenigen, die berufen sind, eine eingehende Geschichte der Sammlung zu verfassen. Sicher scheint mir übrigens das folgende Beispiel zu sein: 1815 steht im Fischer'schen Katalog ein Stillleben von Paudiss beschrieben, das in seinen Abmessungen vollkommen mit dem, uns schon bekannten, Bilde übereinstimmt, welches später bei Gsell war und heute die Sammlung Eugen Miller's von Aichholz ziert.

Tage freien Eintrittes und auch sonst macht man keine Schwierigkeiten, die Bilder sehen zu lassen, die nach Möglichkeit in wissenschaftlicher Weise aufgestellt sind.

Abwägend, welche Abteilung der Galerie wohl die bedeutendste sei, wird es schwer, eine Entscheidung zu treffen. Die vorhandenen Italiener sind von Wichtigkeit; grosse Namen wie Raphael, Correggio, Gentile Bellini, Carlo Crivelli, Ridolfo Ghirlandajo und viele andere sind durch sichere bedeutende Arbeiten vertreten. Aber auch die Holländer und Vlamen sind von Belang und haben sich noch dazu sehr zahlreich eingefunden. Die Spanier der Pester Galerie werden von vielen sehr geschätzt und als Seltenheiten ausserhalb Spaniens bewundert. Nicht wenige interessante Franzosen sind da. Ja sogar die Deutschen haben im stammesfremden Ungarland in nicht geringer Menge Aufnahme gefunden. Dem Urteil der einzelnen Besucher möchte ich nicht vorgreifen, doch halte ich mich zunächst an die Niederländer, von deren vorzüglichsten Vertretern hier manch gutes Bild zu sehen ist. und die mir neben den Italienern hier die wichtigsten zu sein scheinen. Wir werden uns bei unserem Rundgang in den meisten Fällen an die Reihenfolge der Bilder an den Wänden halten, um einen allzu unruhigen Platzwechsel zu vermeiden. Freilich leidet darunter die streng zeitlich fortschreitende Besprechung der Galerie wesentlich. Dagegen werden sich die Maler der einzelnen Städte Hollands vielfach wie von selbst zusammenfinden, da Pulszky die Galerie nach einer Art kunsttopographischen Gesichtspunktes angeordnet hat. Zunächst suchen wir übrigens doch die ältesten niederländischen Bilder im dritten Stockwerk auf, um dann im zweiten von Saal zu Saal zu gehen. Im dritten Stockwerk wird uns zunächst Hans Memlinc beschäftigen (No. 124, alt 151), den ich seiner Malweise nach immer noch zu den Niederländern rechne, obwohl in jüngster Zeit der interessante Nachweis geliefert wurde, dass Memlinc aus

Mainz gebürtig ist[1]). Der Memlinc in Pest ist eine Kreuzigung, ein kleines Altarwerk, dessen Flügel sich seit lange in der kaiserlichen Galerie zu Wien befinden (im neuen Katalog als No. 1009 zusammengefasst). Im Gegensatz aber zu diesen ungewöhnlich stark übermalten Flügeln, denen (wohl ihres Zustandes wegen) auch mehrmals die Originalität abgesprochen wurde[2]), ist das feine Mittelbild in Pest ganz trefflich erhalten. So fein ist es freilich nicht, wie etwa die märchenhaft zarten Bilder des Ursulaschreines in Brügge, auch ist es kälter in der Färbung; Himmel und Luftperspektive sind weniger gelungen, doch ist's ein Bild, das kaum als alte Kopie angesehen werden kann und das wohl vom Meister selbst herstammt. Bredius scheint in den achtziger Jahren einen sehr günstigen Eindruck von dem figurenreichen Bild mit den drei Kreuzen empfangen zu haben, da er (im „Kunstbode") dies Werk besonders hervorhebt und wohl ganz mit Recht an die Bilder in München und Turin anreiht. Die Beziehungen zu den Wiener Flügeln

---

1) Den Namen beachtend, hat man die deutsche Herkunft längst vermutet. Nun fand aber Pater Henri Dussart S. J. in der Bibliothek von Saint Omer eine Urkunde, in der magister Joannes Memmelinc als ein gebürtiger Mainzer genannt wird „Oriundus erat Magunciaco". Aus derselben Urkunde erfährt man auch, dass Memlinc am 11. August 1494 zu Brügge gestorben ist. Vergl. die wertvolle kleine Studie von H. Loersch in der „Zeitschrift für christliche Kunst" von 1889 S. 299 ff. überdies Lützow's Kunstchronik XXIV. Sp. 301.

2) Hierzu wichtig L. Scheibler's Notizen im Repertorium f. Kunstwissenschaft X, 286. Rep. XIII, 273 wurde die Echtheit auch von W. Schmidt bezweifelt, augenscheinlich wegen des ungünstigen Gesamteindruckes. Ich halte die Wiener Flügel für grösstenteils eigenhändige Werke Memlinc's, da sie an den wenigen gut erhaltenen Stellen sehr fein, fast geistreich, behandelt sind. Die Beurteilung der Wiener Flügel ist ungemein schwierig, da man durch zwei ausgiebige Übermalungen zum mindesten gestört wird. Gut erhaltene zuverlässig alte Stellen wüsste ich an dem Flügel mit der Auferstehung nur wenige nachzuweisen, etwa oben die klare Luft, dann die meisten kirschroten Stellen, den gelben Theil der Mandorla des Auferstehenden, das Kinn und den Harnisch des schlafenden Soldaten zunächst der Grabthür, die Flügel des Engels, endlich Gras und Kräuter ganz vorne. Kaum viel besser steht es mit der Kreuzschleppung auf dem zweiten Flügel, an der z. B. die Architektur und der Erdboden von oben bis fast an den unteren Bildrand völlig übermalt sind. Die Köpfe sind hier etwas besser erhalten. Unberührt scheint der Brokat auf der Brust des einen Reiters unter dem Thorbogen zu sein.



H. Memmlinc. Phototyp. Consée.

KREUZIGUNG.

Nach dem Original in der ungarischen Landesgalerie.

sind dem Stil nach zweifellos; auch stimmen die Abmessungen bis auf eine belanglose Ziffer überein. Andere sichere Beziehungen bestehen auch zwischen dem Pester Bilde mitsamt den Flügeln und dem grossen Altarwerk in Lübeck, das man allgemein aus den Farbendrucken der Arundl Society kennt [1]), das aber seit der Auffindung der kleinen Kreuzigung in Pest jedenfalls an Bedeutung verloren hat. Das Pester Bild ist in Photographie (von A. Weinwurm) vervielfältigt und im Tschudi-Pulszky'schen Galeriewerk in Umrissen wiedergegeben. Eine kleine Nachbildung sieht man nebenstehend. An dem Original aber betrachten wir hier wie an allen Bildern Memlinc's mit immer neuem Vergnügen all' die Einzelheiten, die der fleissige Meister in den Gesichtern, in den Kostümen, in der Landschaft anzubringen wusste, ohne den grossen Aufbau des Ganzen zu stören. Die Herkunft der kostbaren Tafel lässt sich über die Pyrcker'sche Sammlung hinaus nur bis auf Emerich Vay's Besitz in Kékcse zurückverfolgen, wo das Bild für einen Kranach galt, da ehedem ein falsches Kranachmonogramm darauf zu sehen war.

Weniger anziehend als die Kreuzigung des Memlinc aber interessant genug ist ein anderes niederländisches Bild, das um etliche Jahrzehnte später entstanden sein muss. Es ist eine Lucretia, die sich den Dolch in die Magengrube, womit das Herz gemeint ist, stösst [2]). Ehemals hielt man das Bild für ein Werk des Lucas van Leyden, dann tauchte der Gedanke an Jacob Cornelisz von Amsterdam auf [3]), um endlich

---

1) Die Übereinstimmungen gehen weit über das Mass hinaus, das durch die ikonographische Gleichheit der Bilder gegeben ist. Denn etliche Verschiebungen abgerechnet, wiederholen sich hier und dort die meisten Gruppen, Figuren und Stellungen überaus getreu. Es sind eben variierte Wiederholungen desselben Gegenstandes, wie man sie auch sonst bei Memlinc kennt. Ich erinnere an die thronende Madonna, die in Wörlitz, Wien, Florenz (und London) vorkommt, ohne dass man eines der genannten Exemplare für eine Nachahmung ansehen dürfte. (Das Londoner Bild habe ich nicht selbst gesehen.)

2) Halbfigur, abgebildet bei Tschudi-Pulszky, photographiert von Weinwurm, der auch viele andere Gemälde der Sammlung nachgebildet hat.

3) Bedingungsweise wurde diese Diagnose auch aufgenommen in's Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen III. S. 24. Genannt wurde vor dem Bilde auch der Meister vom Tode der Maria.

der Benennung Quentin Massys Platz zu machen, die sich hier thatsächlich am meisten, wenn auch nicht mit zwingenden Gründen empfiehlt. Denn die Pester Lucretia mit ihrem gläsernen Kolorit und mit dem sehr allgemein gehaltenen Ausdruck des Schmerzes ist doch ziemlich schulverwandt mit den Frauenköpfen, die auf dem grossen Hauptwerk des Massys in der Brüsseler Galerie vorkommen.

Einige weitere Werke der niederländischen Kunst, die besprochen werden müssen, zwingen uns dazu in den zweiten Stock herab zu gehen, wo wir sofort im Eingangssaal unsere Arbeit fortsetzen wollen. Rechts fallen vier Flügel eines mässig grossen Altarwerkes auf, dessen Mittelbild fehlt. (No. 360 bis 364)[1]). Die zahlreichen Bildnisse, die auf diesen, auf Frans Porbus d. Aelt. getauften Flügeln vorkommen, bieten manches physiognomische Interesse, so auf No. 363 der knieende Stifter, Herr Jan van Kerkhoven. Seinen Namen und die Bedeutung der ganzen Tafel entnimmt man aus der langen weissen Inschrift von No. 361. Herr Jan v. Kerkhoven ist vor einem Pult dargestellt, an dessen Vorderseite eine kleine Inschrifttafel auffällt)[2], sowie das Wappen darunter und unten am Basement die Angabe des Alters für Stifter und Bild: „ÆTATIS · 53 · 1576" liest man dort. Die knieenden Frauen, eine ältere und vier jüngere, sowie der aufreehtstehende 34jährige Mann dabei, die auf No. 362 dargestellt sind, lohnen auch eine aufmerksame Betrachtung trotz der Einförmigkeit, welche durch die so oft wiederkehrende

---

[1]) Eingehend besprochen von Bredius im „Kunstbode" von 1880. S. 373 f. Bredius dachte damals an die Richtung des Bart. Bruyn.

[2]) Die Inschrift lautet: T' verholen ghepeijns / zal worden ontdect / Als elk van den Kerc / houe wort v(er)wect". Das Wappen darunter zeigt in Dunkelblau einen gelben Sparren und in den drei Winkeln je einen Schädel. Die Inschrift auf No. 362 (mit den fünf knieenden Frauen) ist ein frommer Spruch: „Jc hadde eens goet . . . . Dan dat jc om godes wille hebbe ghegheu(en)". Auf No. 361 findet sich die wichtigste leider nicht in jedem Worte klare Inschrift: „Ter memorie Jan van de(n) Kerchoue zijn ders figueren al / Enn Jaque miur(ouwe) van den Zande zijn ghesellenede / Oock hiere Kinders vader moeder broeder zusters bit uoo. al / Van broeder claeijs van den Kerchoue de doot heef se med[e]."

Kopfhaltung in Halbprofil bedingt wird. Der Bischof auf dem Flügel zur Linken (No. 360) wird manche durch seinen Ornat zu fesseln verstehen, der mit Sorgfalt und Verständnis gemalt ist, wogegen die Behandlung der Kinder in der Kufe zu wünschen übrig lässt.

Unfern von den besprochenen Altarflügeln sehen wir an der Eingangswand des Saales zwei monogrammierte Bilder des Geldorp Gortzius, dem wir in diesen Studien schon begegnet sind (S. 45 f.). Auch die zwei Bildnisse in Pest wurden kurz erwähnt. Beide liegen zwar der Zeit nach nicht unbeträchtlich weit voneinander, gehören aber dem Stil nach beide der späteren Manier des Malers an, jener Periode, als er ganz weich modellierte. No. 370 (von 1605) bringt ein männliches Brustbild zur Darstellung. (Der Katalog nennt den Namen des Porträtierten: Adrian de Bruyn van Blanckevort.) No. 371, ein weibliches Brustbild aus dem Jahre 1613, ist in der Technik schon etwas verweichlicht. Kostümkundige werden hier die Form der Halskrause nicht übersehen, die auf dem früher entstandenen männlichen Bildnis mehr flach, auf dem späteren weiblichen etwas höher ist.

Wir bleiben nunmehr in demselben Stockwerk und in demselben Saal, um dort die hübschen, gut bestimmten Bilder Neufchâtels zu betrachten: No. 346, die ganze Figur eines vornehmen Herrn in Schwarz und No. 348 das Gegenstück, eine junge Frau in Schwarz darstellend. Nach Angabe der Inschriften zählt er 28, sie erst 17 Jahre. Beide Bilder, breit und weich gemalt, stammen aus dem Jahre 1561 [1]).

Auffallend sind 2 grosse Breitbilder von Joost de Winghe, die nach der nahen Stilverwandtschaft mit sicheren Bildern auf diesen Meister getauft sind [2]): No. 347 und 351, eines eine Anbetung durch die Könige, das andere eine liegende Diana. Auf letzterem Bilde bemerkt man weiter gegen rück-

---

1) Auf No. 346 steht: „ANNO DOMINI 1561 ÆTATIS. SVÆ 28"; ganz analog ist die Inschrift auf No. 348.

2) Nach mündlicher Mitteilung Pulszky's hat Henry Hymans zuerst diese sehr ansprechende Benennung vorgeschlagen.

wärts zwei sitzende Nymphen und einen Mohren, der von rechts herbeikommt. Wir gehen an No. 352, einem heute nicht bestimmbaren Bruchstück eines grösseren Bildes vorüber, prägen uns den Charakter von No. 354 (Halbfigur einer Dame mit Nelke) recht lebhaft ein, um wenigstens die unbekannte Hand anderwärts allfällig wieder zu erkennen und betrachten nunmehr das kleine Gemälde No. 355, das als Peter de Witte, genannt Candid verzeichnet wird. Ich meine, dass die Färbung an dem Erzengel Michael, der hier dargestellt ist, für Pietro Candido zu schwer ist. Die Michaelsfigur geht auf das bekannte Vorbild des Bildhauers Hubert Gerard an der Michaelshofkirche in München zurück, welches von Lukas Kilian nach einer Vorlage des Peter Candid gestochen ist. Als Erfinder der Figur selbst ist vermutlich Christoph Schwarz anzusehen, wie man aus den Arbeiten von L. Gmelin und P. J. Ree erfährt[1]). Statt auf Candid wird sich nunmehr die Vermutung hier auf Schwarz richten. No. 356, ein weibliches Brustbild, wird heute für ein Werk aus dem Kreise des Bern. v. Orley angesehen. Beachtenswert ist jedenfalls No. 357, die lebensgrosse Halbfigur eines Herrn, der den rechten Arm auf einen Tisch lehnt. Ehedem galt das Bild als Selbstbildnis des Lionardo da Vinci[2]), eine Ansicht, die in neuerer Zeit glück-

1) Auf dem Stiche steht: „Petrus Candit delineavit, Lucas Kil: Aug' scalpsit“ und „Opus ex aere Huberti Gerardi Holland(ini) Altitudine pedum XIV“. Überdies die Dedikation an Wilhelm V. Kurfürsten von der Pfalz. Der Guss (von 1588) und der Stich weichen in mehreren meist unwesentlichen Zügen von einander ab. Zu den wesentlichen Abweichungen gehört der gebeugte rechte Arm des Satans im Guss, wogegen der Stich nach Candid's Zeichnung (kaum Gemälde) den rechten Arm des Satan gestreckt erscheinen lässt. Auf dem Bildchen in Pest ist nun der Arm gebeugt, wie am Guss, sodass für das Bildchen die Autorschaft Candid's auch aus diesem Grunde so ziemlich ausgeschlossen erscheint. Dagegen tritt nun Christoph Schwarz in den Vordergrund. Über Candid's Michaelsfigur vergl. besonders den 5. und 16. Band der „bayerischen Bibliothek“ (L. Gmelin über die Michaelshofkirche und P. J. Ree über „Peter Candid“ S. 49 ff.).

2) Vergl. Jos. Fischers Katalog. S. 107, No. 14. Bei Crowe und Cavalcaselle „A history of painting in North Italy“ (II. S. 530) wird das Bild wunderlicher Weise gar auf Lorenzo Lotto bezogen. Vergl. auch die Geschichte der italienischen Malerei von denselben Autoren (deutsch von Jordan) VI. 592.

licherweise fallen gelassen wurde. Ich meine, wir haben hier einen guten französischen oder brabantischen Meister vor uns, dessen Name freilich erst aufzufinden ist und der in die Nähe des Meisters der weiblichen Halbfiguren gehört.

Ein anziehendes Bild ist No. 358, die Halbfigur eines jungen, sauber gekleideten deutschen Bürgermädchens. Die Bestimmung des Bildes auf Neufchâtel unterliegt keinem Zweifel. Man wird es nach der grossen stilistischen Übereinstimmung mit den datierten Bildern in Prag in der Galerie Nostitz (siehe oben S. 130 f.) um 1564 ansetzen müssen[1]. Der Hintergrund ist grau von mittlerer Helle. Das Rot des Kleides kehrt auch auf den Prager Bildern wieder. Man beachte auch die doppelseitige schwarze Stickerei am Hemde.

No. 366, ein figurenreiches „Ecce homo" ist nach meiner Anregung Jan Lys genannt worden. Ich fand vor einigen Jahren, bald nachdem das Bild gekauft worden war, viele Farbenanalogien mit Bildern, die man mit Recht dem genannten Holländer zuschreibt, der aber hauptsächlich in Venedig thätig war. Treten wir näher an das Pester Bild heran: rechts oben gewahren wir auf einer ziemlich steilen Treppe den gegeisselten Christus, der vom hohen Priester dem Volke gezeigt wird; dieses ist unten zahlreich versammelt. Links im äussersten Vordergrund kauert eine Mutter mit ihrem halbnackten Kleinen. Sie ist dunkel grünlichblau und ziegelrot gekleidet. Unten an der Treppe ein Junge in grünbrauner Jacke und gelbbraunen Hosen. Er führt zwei Hunde an roten Bändern. Rechts im Vordergrund stehen ein alter Jude und ein junger Mann, der ein dunkelblaugrünes Wamms und zinnoberrote Beinkleider trägt. Hie und da tritt auffallendes weiss zu diesen Farben in eine Art Gegensatz. Erinnern wir uns nun des beglaubigten Bildes in der Akademie zu Venedig, das in diesen Studien schon einmal

---

[1]) Hier sei der Druckfehler berichtigt 1574 statt 1564, der sich bei No. 215 der Galerie Nostitz auf S. 130 dieses Bandes eingeschlichen hat.

zur Vergleichung benützt wurde, so finden wir dort dieselben Töne, die ich oben durch den Druck hervorgehoben habe, besonders auffallend. Auf dem „Festino“ in Venedig[1]) hat die Hauptfigur (der verlorene Sohn) zinnoberrote weite Kniehosen und eine weisse Jacke. Die unmittelbar neben dem Jüngling stehende Dame aber trägt ein blaugrünes Kleid. Links gewahrt man noch eine Figur mit hellgelbem geschlitztem Wamms, dessen Tönung mir ebenfalls auf dem Pester Bilde wiederzukehren scheint. Derlei Dinge sind nicht zufällig. Vermisse ich auch hier an dem Pester Bilde die fette holländische Malweise, die das Gemälde in Venedig auszeichnet, so weis ich doch keinen Namen zu finden, der besser zu unserem Ecce homo passte, als der von Jan Lys aus Hoorn.. Dass der begabte Meister in Venedig auch religiöse Bilder gemalt hat, weiss man aus den Quellen. Das Bild in Pest stammt nach Angabe des Kataloges aus der Sammlung Henri Guérard.

Betrachten wir nunmehr ein Bildchen mit mythologischer Darstellung (No. 371). Es bringt uns einen älteren Haarlemer Meister ins Gedächtnis, den wir schon im Abschnitt über die Galerie zu Pommersfelden etwas näher kennen gelernt haben. Cornelis Cornelisz van Haarlem giebt uns hier Gelegenheit seinen mittleren, fast frühen Stil zu studieren. Denn das vorliegende Bild ist echt und voll bezeichnet und mit 1597 datiert. Der fruchtbare und langlebige Maler ist hier übrigens schon Meister in der Darstellung des Nackten, was an den drei Figuren Jupiters, Merkurs und Lara's bestens zu sehen ist. Jupiter, welcher der Lara die Zunge ansreisst, ist eine wohlgenährte gut modellierte männliche Figur im besten Alter, ein Verwandter der Adamsfigur unseres Meisters auf dem Bilde von 1592 in der Amsterdamer Galerie[2]). Eine ihm

---

[1]) Raccolta Contarini No. 93 neuestens unglücklicherweise von „scuola fiamingha“ auf „Jan Olis“ umgetauft. Jan Olis ist ein ganz anderer bestimmter Meister, der mit Jan Lys ebensowenig etwas zu thun hat, als mit D. v. d. Lisse oder anderen verwandt klingenden Namen.

[2]) Es wird uns durch eine Heliogravure im Bredius'schen Galeriewerk wieder in's Gedächtnis zurückgerufen.

verwandte Figur mit übertriebenen Streckmuskeln am Oberschenkel kommt auch auf dem frühen Werk des Meisters in der Braunschweiger Galerie vor [1]).

Die zwei Köpfe No. 374 und 375, welche dem Anton Moor zugeschrieben werden, waren bis vor wenigen Jahren durch Trübungen im Firnis wesentlich entstellt. Gegenwärtig sehen sie ganz gut aus, was sie nach Pulszky's Angabe einer Münchener Regenerationskur verdanken. Nunmehr erkennt man mit Bestimmtheit die Züge Königs Philipp II. von Spanien und der Königin Maria von England.

Die zwei R. Saverys No. 377 und 379 sind entweder sehr flüchtige Arbeiten dieses Meisters oder sie sind gar nicht von ihm und fallen überhaupt etwas später [2]).

Hochinteressant und durch die unverdächtige Bezeichnung sichergestellt ist No. 378, eine weisslich grün gestimmte Landschaft mit wachsartigen nackten Figuren (Diana und ihre Nymphen von Aktaeon überrascht). Das nette Breitbildchen stammt aus dem Jahre 1582 und ist von der Hand des überaus seltenen Bernard de Ryckere, den man aus Van Manders Schilderbuch kennt [3]). Ehedem (1720) war unser Bild mitsammt einem Gegenstück, das seither verschollen ist, in der kaiserlichen Stallburg zu Wien aufgestellt, wie ich aus der kleinen farbigen Abbildung entnehme, die sich in Ferdinand a Storffer's wenig bekanntem Miniaturenwerk in der Wiener Hofbibliothek vorfindet (im ersten Bande von 1720).

Wir treten nunmehr in den kleineren Raum zur Rechten. Es sind dort wie in den anstossenden Abteilungen die Holländer des 17. Jahrhunderts untergebracht, welche, so

---

1) Vergl. die Heliogravure in Riegel's grossem Galeriewerk.

2) Sie schliessen sich stilistisch am nächsten durchaus nicht an signierte Bilder Savery's an, sondern einerseits an einen unsicheren Savery der Kaiserlichen Galerie in Wien No. 1223 und in etwas weiterer Entfernung von einen unsicheren Jan Brueghel ebenfalls in Wien, No. 726.

3) Vergl. H. Hyman's Kommentar zu Van Mander II. S. 68 f. und die Liggeren der Antwerpener Gilde I. S. 225, 303 und 337. „Un Bancquet des dieux de Bernard de Rijck" war als No. 227 im Nachlass des Rubens (vergl. Lacroix's „Revue universelle de l'art" I. S. 276).

wie sie hier zu sehen sind, der Landesgalerie mit den grössten Wert verleihen. Zunächst ist zwar No. 312., ein signiertes kleines Stillleben mit hellgrauem Hintergrund, kein Bild ersten Ranges, doch wird es durch den seltenen Namen des Delfter Malers Herman Steenwyk bedeutungsvoll [1]).

No. 313 von Palamedes Palamedesz(on) ist ein signiertes aber etwas sorglos durchgeführtes Reitergefecht des bekannten Meisters. Viel feiner ist No. 315, ein Gefecht zwischen Fussvolk und Reitern [2]).

Ein echtes gutes Bild ist eine Szene vor einem Hafen von Simon de Vlieger (No. 314) von der wir in einer der folgenden Studien nochmals sprechen wollen und die mit „S DE VLIEGER" bezeichnet ist. Eine grosse Anzahl von grossen und kleinen Schiffen belebt die weite Wasserfläche. Von einigen werden Salutschüsse abgegeben. Denn es handelt sich wohl um den Empfang eines vornehmen Herrn, den man rechts in einem eleganten Boot samt seinem Gefolge bemerkt. Eine grosse Barke links vorne befördert Waren und Pferde. Am Himmel ballen sich grosse Nebelmassen.

Von Simon de Vlieger sind noch zwei Bilder in Pest zu finden, die kaum weniger interessant sind als das eben erwähnte. In demselben Raum, wo wir stehen, ist No. 323 eine gute Fluss-Landschaft mit Bäumen rechts im Vordergrunde, welche im Stil sehr nahe mit dem grossen De Vlieger bei

---

[1]) Das Breitbildchen selbst mit seinen Pfirsichen, Trauben, Kirschen und schwarzen Johannisbeeren weis sehr wenig zu sagen. Rechts unten die Bezeichnung: „H. Steenwyk." Neuer Ankauf von 1886. Über den Künstler vergl. Obreen's Archief I. 44 und besonders „Oud Holland" VIII, 2. Heft Bredius „de schilders Pieter en Harmen Steenwijk", wo eine ganze Reihe von Stillleben des Herman Steenwyk beschrieben werden. Das Pester Bildchen, das ebenfalls erwähnt wird, dürfte früher beim Kunsthändler Monchen im Haag gewesen sein. Bredius teilt auch bisher unbekannte Urkunden über den Künstler mit.

[2]) Man kennt die Schwierigkeit der Bestimmung jener vielen Schlachtbilder, die gelegentlich alle als P. Palamedesz angesehen werden. Deshalb wird man hier kein apodiktisches Urteil von mir verlangen. Vieles Wertvolle über die Künstler dieses Namens findet sich in Bode's Arbeiten. Neuerlich siehe Bredius in „Oud Holland" VIII. Bd. (Herausgabe von J. Sysmus Schildersregister).

Liechtenstein verwandt ist. Links steht die Signatur. No. 326 (Eine Tränke, Halt bei einem antiken Brunnen) ist dann freilich eine schwächere Leistung ohne rechte Eigenart. Gar viele gleichzeitige Künstler klingen hier an. Auch dieses fein, fast glatt behandelte Bild ist bezeichnet [1]).

No. 316, die Halbfigur eines Mädchens von etwas geistlosem Gesichtsausdruck, hat bisher schon so manchen Namen erhalten. Vermeer van Delft wird gegenwärtig dafür mit gutem Grund genannt. Als Rembrandt wurde sie im Pester Galeriewerk veröffentlicht und von L. Michaleck radirt.

No. 318: Landschaft, die ein wenig italisiert. Die vorderen Gründe sind flandrisch braun. Im Vordergrunde kniet ein Jäger, der auf Enten schiesst. Die Bezeichnung links „P. v As ft" hat mich in ihrer Echtheit nicht vollkommen überzeugt, doch könnte das ein wenig roh ausgefallene Bild trotzdem von jenem Pieter Jansz van Asch sein, von dem schon Houbracken berichtet und über welchen die neuere holländische Kunstforschung mancherlei zu Tage gefördert hat [2]). Wie es scheint, darf man Van Asch nicht nach derlei

---

1) Vergl. hierzu auch Bredius im „Kunstbode" II. 285. Bredius hebt ein Cuypartiges Ansehen des Bildes hervor. Im „Kunstbode" II, 271 wird eine wichtige urkundliche Angabe über de Vlieger nach den Rotterdamer „Historienbladen" mitgeteilt. Sonstige Nachrichten in „Oud Holland" I. 153, 213, II. 257, 276 und IV. 297, ferner in Obreen's Archief I. 6, 30, 45 und VII. 22, Bredius im Amsterdamer Galeriewerk S. 64, Bode in den „graphischen Künsten" XII. S. 87, im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen IV. 205 f. Von anderen Bildern des Meisters wird in dem Essai „Wie die alten Gemälde wandern" die Rede sein.

2) Vergl. Obreen's Archief I. 44, III. 200 f, V. 57, 168 f, VI. 10 und besonders Bredius in „Oud Holland" VI. S. 294 ff. Erwähnungen auch in Sysmus „Schildersregister". In Hoet's Katalog (I. 434) kommt vor „Een fraei Landschap door P. v. Asch" als Bestandteil einer Gemäldesammlung, die 1735 in Haag verkauft wurde. Leider kenne ich die zwei sicheren Bilder in Stockholm (beide bezeichnet „P. v. Asch") und das in Delft nicht, sodass ich keine kritischen Vergleichungen geben kann. Auf der baumreichen Landschaft des Musée v. d. Hoop (jetzt im Rijcksmuseum) wird seit lange das Monogramm auf den Delfter P. v. Asch gedeutet. Soweit ich mir das Bild nach älteren Notizen vorstellen kann, hat es einen Haarlemisierenden Gesamtton, passt es also nicht zum Pester Bilde. Die Signatur des Pester Bildes kann ich deshalb nicht unbedingt für echt nehmen, weil sie mir den Eindruck machte, als sei sie nachträglich auf's trockene Bild mit der Kielfeder hingesetzt. Ob

schwächeren Erzeugnissen beurteilen, wie hier eines vor uns hängt. Nach den Mittheilungen von Bredius hat der Künstler auch Besseres geschaffen.

No. 319 bezeichnet unten halb rechts: „J. Junius 1643“ [1]). Kleines ziemlich sorgfältig gearbeitetes Bildchen des seltenen Delfter Meisters, der hier als künstlerischer Abkömmling des Esaias v. d. Velde erscheint (Reitergefecht).

No. 320 Cornelis de Man, wieder ein Delfter Künstler, ist der Meister des hübschen Sittenbildes, welchem man etwa den Titel: „Beim Schachspiel“ geben könnte. Der Künstler zeigt sich hier wesentlich als Stoffmaler und als geschickter Darsteller eines Innenraumes. Jedenfalls hat der Künstler, der übrigens kein Talent ersten Ranges ist, das Beste vor Augen gehabt, was Holland auf den angedeuteten Gebieten im 17. Jahrhundert geleistet hat. De Man gehört schon zu den „Späteren“, da er 1706 erst starb [2]).

No. 321: ein männliches Brustbild dem Michiel Miereveلt zugeschrieben.

No. 322: Berghemistische Landschaft von äusserst warmem Gesamtton von dem Delfter Abraham Coog, über den während der jüngsten Jahre sehr viel urkundliches Material von den fleissigen holländischen Forschern, voran von Bredius

---

vom Künstler? Die Schreibung As für Asch würde mich weniger stören, da ja doch Asch wie Ass ausgesprochen wird. Es giebt auch Leute die van As heissen, wie man aus älteren Namenlisten entnimmt. Im Necrologium der Delfter Künstler erscheint selbst unser Maler als Pieter van A s (Obreen's Archief VI. S. 12). Über den Künstler vergl. neuerlich auch W. Bode im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen XI. S. 240. Das Delfter Bild ist erwähnt bei H. Riegel in den Beiträgen zur niederländischen Kunstgeschichte II. 295.

[1]) Der Vorname lautet fasst sicher Isaak. Ein Isaak Junius kommt mehrmals in den Delfter Urkunden als Maler vor, vergl. Obreen's Archief I. S. 35, und 45 und VI. S. 23.

[2]) Dieses Datum nach Bredius' Haager Galeriewerk. Vergl. überdies die Delfter Urkunden in Obreen's Archief (I. Bd.) und Weyerman II. 182. Das Pester Bild wird auch erwähnt in Woermann's Geschichte der Malerei III. 834. Das Monogramm des Künstlers bei Nagler (Monogrammisten I. No. 2464). In Sysmus Schildersregister bei C. Ein bezeichnetes Kircheninneres mit bläulich weissen Tönen, wie auf dem Pester Bilde an der Wand, befindet sich in Darmstadt als No. 391.

ausgegraben worden ist[1]). Mit der signirten Landschaft reiht sich Abraham Coog den holländischen Italikern an wie Pynacker, Jan Both und Berghem. Doch ist er viel roher in seinem künstlerischen Gebahren als die Genannten besonders in der Behandlung des leeren Vordergrundes und in der Auffassung von Bäumen und Sträuchern die er so bildet, als wären sie aus grossen Knollen zusammmengesetzt. Die etwas schwach gezeichneten Figuren scheinen als Kennzeichen besonders schwarze unvermittelte Schatten zu haben, die noch viel rauher aussehen als die bekannten Schattentöne der späten Bilder von Berghem. Rechts im Vordergrunde sieht das stehende Wasser ganz tintig aus. Der braune Gesamtton, der im ersten Plan angeschlagen ist, reicht fast bis in die Ferne.

Für die Benennung von No. 328 (Ein Trinker) übernehme ich keine Verantwortung. Das Bild wird vom Katalog Willem van Odekerken zugeschrieben, vermutlich nach Vergleichungen mit sicheren Bildern[2]).

No. 330: Hübsches Beispiel der feinen Kunst Willem's van Aelst, dessen Name wohl den meisten Besuchern der Galerie geläufig sein dürfte. Auf einer graubraunen Sammetdecke liegen Pfirsiche und Trauben. Auf einem der Pfirsiche sitzt eine Schmeissfliege, wie sie der Meister gelegentlich mit grösster Naturtreue auf seinen Bildern anzubringen beliebte. Die Pfirsichblätter zeigen ein charakteristisches Blaugrün. Links oben die Bezeichnung und die Jahreszahl 1667.

No. 331, eine Bauernmusik von minderem Kunstwert möchte ich nicht mit dem Katalog auf Toorenvliet beziehen,

---

1 Vergl. besonders „Oud Holland“ VI. S. 21 und VII. S. 43, Obreen's Archief I. Bd., Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen XII. Bd. und Repertorium für Kunstwissenschaft XIV. S. 79, wo auch vom Pester Bilde die Rede ist.

2) Das Bildchen in Pest ist von W. French unter dem Namen Jan Steen für Görling's „Belvedere“ gestochen. Über unsern Künstler vergl. Obreen's Archief I. 6, 38 f, 44, III. 200, IV. 9, 34, VI. 25. Es gibt auch einen W. ode Kerck, der um 1742 gute Stillleben im Charakter der Heda'schen malte. Ein signirtes Bild von diesem Späteren bei Fr. Schwarz in Wien.

ohne dass ich eine andere bessere Benennung dafür zu geben wüsste. Auch bei der folgenden Nummer, die in kleinem Format eine Ruhe auf der Flucht nach Ägypten zur Darstellung bringt, stehe ich an, den Rembrandt des Kataloges für den zutreffenden Namen zu halten. Aus dem Kreise des grossen Leydeners ist die kleine Arbeit gewiss [1]). Bleibe ich auch hier einen bestimmten Namen schuldig, so kann ich für

No. 333 den Willem de Poorter als Urheber mit einiger Entschiedenheit in den Vordergrund rücken. Ich stütze mich dabei hauptsächlich auf die Analogien mit dem echt monogrammierten kleinen Kaiserbildnis im Gotischen Haus zu Wörlitz [2]). Die monogrammierten Stücke in Dresden stehen jedenfalls noch mehr unter Rembrandt's Einfluss als das Wörlitzer Bild und als das Täfelchen vor uns mit der Halbfigur eines bekränzten Hirtenknaben.

Zu keinen Zweifeln gibt der grosse Jan Steen Anlass, den wir in demselben Raume zu bewundern haben. (No. 337) Es ist ein prächtiges Bild in der breiten Manier des allbeliebten Meisters. Fröhliche Leute aus der Familie haben sich in einer Weinlaube vor dem Hause zusammengefunden. Man singt und trinkt. Der Hausvater (es ist Steen selbst) hält lachenden Antlitzes ein bedrucktes Blatt in der Hand und scherzt mit seiner Frau. Mitten im Vordergrund reicht eine Dame einem Jungen die Kanne. Links wieder ein Bildchen im Bilde: ein Mädchen hält eine Katzenmutter, die sich bemüht zu ihren Jungen zu kommen. Rechts im Vordergrunde ein kleines Mädchen, das eine Geige misshandelt. Unter den

---

1) Durch ein Missverständnis kam eine flüchtig geäusserte Ansicht, als sei das Bild ein Jugendwerk von G. Dou, an die Öffentlichkeit. Vergl. Chronique des arts von 1887, 12. Februar.

2) Vergl. Hosäus: Wörlitz (1883) S. 51 und 91 No. 1591 „Kaiser Mathias, acht Zoll hohe ganze Figur mit einer Victoria in der Linken", Zeitschrift für bildende Kunst XIV. S. 321 und „Wiener Zeitung" vom 5. Oktober 1889. Über Poorter vergl. hauptsächlich V. d. Willigen „Artistes de Haarlems" S. 245 und A. Bredius im Amsterdamer Galeriewerk S. 114, sowie C. Woermann in seiner Geschichte der Malerei III. 618 und im Dresdener Katalog.

Figuren im Mittelgrunde fällt ein junger Mann auf, der lustigen Gesichtes mit der Rechten einen Glaspokal emporhält und mit der Linken einen Dudelsack gefasst hat. Es fehlt aber nicht der ernste Zug im Ganzen, so verborgen er auch ist. Neben dem jungen Mann mit dem Pokal blickt der Tod in die Gesellschaft herein, wenigstens sieht man deutlich einen Schädel neben der linken Schulter des Burschen. Wer bei Steen's Familienbildern nicht fehlen darf, ist der scheckige Hund, der auch hier gar bald mitten im Vordergrund auffällt. Links bei einem Fass ein Rabe. Als Hintergrund die freie Natur [1]. (Einen talentvollen geistigen Verwandten des J. Steen, den R. Brackenburg müssen wir im benachbarten Saale aufsuchen).

No. 338: Gutes feines Eremitenbild, das ganz wohl von J. A. Staveren sein könnte, der ja die Feinmalerei eines G. Dou bekanntlich fortpflanzte.

No. 339: Eine flüchtig aber nicht ohne Geist gemalte Flusslandschaft, bei welcher man die Benennung Jan van Goyen gelten lassen kann.

Gegen No. 340 als Gerrit Dou erhebe ich aber Einspruch. Der Eremit, den man auf diesem Bild zu sehen bekommt, ist für den berühmten Feinmaler unbedingt zu schwach. Zudem ist die Signatur nicht die von Gerrit Dou. Ich las sie im Jahre 1881 als: „Guben“ und notirte sie später einmal

[1]) Eine ziemlich eingehende Beschreibung des Bildes gab Bredius im „Kunstbode“ von 1880 S. 375. Vergl. auch Tschudi's und Pulszky's Galeriewerk S. 15. Als ein Hauptwerk des Meisters ist es schon aus der Esterhazygalerie bekannt. Die ältere Litteratur über den grossen Sittenschilderer wissen meine Leser sich jedenfalls bald zusammenzufinden. Eine neue Monographie vom Standpunkt der modernen Forschung aus fehlt, doch findet sich vieles Wertvolle in den Arbeiten von W. Bode und Bredius. Letzterer hat in seinem grossen Amsterdamer Galeriewerk erst vor Kurzem noch neue biographische Angaben beigebracht: „22. Juli 1654 wohnte Jan Steen noch im Haag“. Was die Figur des Kindes mit der Geige anbelangt, so hat sie manche Analogien auf den lustigen Bildern des Steen aufzuweisen, so z. B. mit dem Kinde, das auf dem Violoncell kratzt, in dem Gemälde, das in der Galerie Demidoff von San Donato in Pratolino war (mir nur bekannt durch die Radirung im „L'art“ 1880 I.).

als vermuthlich falsch. Eine genaue physikalische Untersuchung wird nöthig sein, um zu entscheiden, ob die Schrift einfach eine Fälschung ist, oder ob an einen der Maler Namens Douven zu denken ist, etwa an „den jongen Douven", der nach G. Dou kopirt hat [1]).

Wenn No. 342 als Rembrandt verzeichnet steht, so ist damit sicher nur seine Richtung oder irgend einer seiner Schüler gemeint. Ein Schatzgräber ist dargestellt, der sich bei seiner heimlichen Arbeit gestört glaubt und desshalb umblickt, vielleicht auch ein Räuber, der seine Beute zu bergen sucht. Die ferne Landschaft zur Linken ist sicher von Philip de Koninck; wer die Figur gemalt hat, ist nicht ebenso leicht zu sagen, doch muss hier ein Irrtum der älteren Litteratur berichtigt werden. Das Bild ist nämlich als ein Werk des Leonhard Bramer beschrieben und in Stahl gestochen worden, als es noch in der Wiener Esterhazygalerie hing [2]). Diese Benennung muss sicher fallen gelassen werden, um das Bild dem Kreise Rembrandts einzuverleiben. Bramer war bekanntlich Delfter und steht dem grossen Rembrandt ziemlich ferne.

No. 343: Eine glatte aber kräftig modellierte und gefärbte Ruhe auf der Flucht nach Ägypten oder wohl die Aufforderung zur Flucht durch die Engel von P. Leermans. Man kann diesen Maler getrost zu den seltenen rechnen. Denn kaum ein halb Dutzend seiner Werke scheint auf uns gekommen zu sein. Ein wichtiges Bild von 1682 hängt in Kassel [3]) „Bildnis eines vornehmen Herrn", in Brüssel ist ein

---

1) Nach Hoet's Katalogen I. 286. Über den Schüler V. d. Werffs Bartol. Douwen, siehe Van Gool II. 136, über Jean Fr. Douven, vergl. Weyermann III. 182 ff.

2) Für Görling's „Belvedere oder die Galerien von Wien". In Görling's Geschichte der Malerei (II. S. 52 f.) gilt es gar als Hauptwerk des Bramer.

3) No. 282 des neuen Eisenmann'schen Kataloges. Aus der ausführlichen Beschreibung des Kasseler Bildes hebe ich hervor den „hellbraunen Mantel mit blauen Aufschlägen".

Crucifixus zu finden [1]. In Kopenhagen befindet sich ein Bildchen mit der Signatur „P. Leermans“ [2]. Das geizige Weib der Wiener Galerie [3] ist dem Maler nur traditionell zugeschrieben und weist keinerlei Signatur auf. Die Bilder die angeblich in Dresden sein sollen, sind dort thatsächlich nicht vorhanden, und so hätte ich denn das wenige Vergleichungsmaterial beisammen [4]. Das wichtigste Bild scheint unsere signirte Darstellung in Pest zu sein, deren brauner Gesamtton (besonders in den Wolken um die Engel herum) sehr auffallend ist, ebenso wie die Zusammenstellung eines halb orangegelben halb bräunlichen Mantels (bei St. Josef) mit einem dunkelblauen Futter daran. Eine ähnliche Zusammenstellung wird an dem Kasseler Bilde beschrieben. Die Signatur lautet: „P. Leermans“ und ist in feinen lateinischen cursiven Zügen ausgeführt.

No. 344, eine Ansicht von Köln mit der Sankt Gereonskirche, dürfte kaum für Van Goyen gelten können, sondern gehört einem seiner vielen Nachahmer zu

und No. 345 (Die kranke Frau) wird dann ebensowenig von Toorenvliet sein wie das Bildchen, das wir dem Meister oben schon absprechen mussten.

Der nächste Raum, den wir betreten, ist hauptsächlich den Haarlemern gewidmet. Legen wir uns die zweite Auflage des Werkes von Dr. Van der Willigen über die Künstler Haarlem's zurecht; wir werden sie oftmals aufzuschlagen haben,

---

1) No. 325 des neuen Kataloges von E. Fétis (VI. Auflage) bezeichnet aber nicht datiert.

2) No. 188 des Kataloges von Emil Bloch.

3) No. 962 des neuen Engerth'schen Kataloges.

4) Im „Kunstbode“ III. 13, wird eine Stelle aus Hoet's Katalog II. 43 citiert, die ich auf unseren Künstler beziehen möchte, „Een Heremeyt met veel bijwerk door Leirmans in de smaak van G. Dou, seer delicat“. Die Nachträge zu Füssli's Lexikon sagen Folgendes: „Lermann, Peter. Ein Gemäld dieses Niederländers (dessen Arbeiten selten sind), welches sich um 1794 im Kabinet des H. Kaufmann Fischers in Potsdam befand: eine alte Dame, die ihren Papagey mit Zwieback speisst; bey ihr eine Mannsperson in spanischer Kleidung, wird beschrieben in Meusels N. Museum 92.“ Leider gibt Meusels neues Museum nicht an, ob das Bild bei Fischer signirt war oder nicht.

allsogleich bei No. 274 von Hendrik Mommers, um zu erfahren, dass dieser Künstler schon 1647 in die Haarlemer Gilde eintrat und 1652 Dekan wurde. 1655 war Abraham Remme sein Schüler. Ergänzend tritt Houbraken ein, der uns mitteilt, der Maler sei Haarlemer von Geburt gewesen und 1697 74 Jahre alt gestorben. Dirk Maas sei Schüler des Mommers gewesen. Auch von einem italienischen Aufenthalte des Mommers erhalten wir durch Houbraken bestimmte Kunde. Mommers war ein fleissiger Maler, wie aus der nicht geringen Anzahl von Bildern zu schliessen ist, die wir noch heute von ihm haben und die in alten Katalogen verzeichnet werden [1]). Seine Bilder sind auch trotz geringer Qualität in der Zeichnung tüchtig und talentvoll ausgeführt; verdunkelt aber wurden sie wohl schon früh durch die einschmeichelnden Farbenwirkungen, welche sein etwa gleichalteriger Kunstbruder Niclas Berchem (geboren 1620) mit nimmer müder Hand in die Welt setzte. Zwischen den italisierenden Bildern des Mommers und denen des Berghem obwaltet bestimmt eine gewisse Verwandtschaft, die heute nur zu beobachten, aber nicht genügend zu erklären ist. Die Kunstweise des Hendrik Mommers kann man in Pest an drei sicheren Bildern sehr wohl studieren [2]). No. 274 bringt einen Markt in einem italienischen Städtchen zur Darstellung. Die Verkäuferin trägt einen hellultramarinblauen Rock und eine kirschrote Jacke. Mit allerlei Variationen kehren die angedeuteten Töne fast auf allen Bildern des Mommers wieder. No. 274 ist rechts

---

1) Z. B. bei Hoet I. 27, 30 ff, 336 und III. passim.

2) Von seinen zahlreichen anderen Bildern nenne ich hier nur wenige, um Andeutungen zu geben. Sichere Werke sind in Berlin, Brüssel, München, im Leipziger Museum, in Aschaffenburg (No. 134) und in vielen Privatsammlungen, so z. B. bei Dr. Ad. v. Marenzeller in Wien. Gute kleine Bilder des M., findet man in Wien auch bei Frau Baronin Stummer von Tavarnok, bei Frau Wirtschaftsrätin Emma Jäger und bei Prof. Dr. Adam Politzer. Wörmann (in der Geschichte der Malerei) deutet an, dass die Bilder des Mommers in den kleinen Sammlungen häufiger sind, als in den grossen Galerien. Zu Mommers vergl. neben den Lexika und Handbüchern, auch den nederlandschen Kunstbode II. 285, 374.

unten bezeichnet. Bezeichnet ist auch No. 278, eine italienische Landschaft, auf welcher die Hirtin das, uns nunmehr schon bekannte Kostüm in hellblau und kirschrot trägt. Dem Stil nach schliesst sich diese Landschaft vollkommen an das Bild in Berlin an. No. 310, einen grossen Platz bei Rom darstellend, ist hier das Hauptbild und charakterisiert den genannten Meister vortrefflich. Auch diese Leinwand ist signiert.

No. 275, ein Pferdemarkt in Italien von Dirk Maes, zeigt einerseits eine gewisse Verwandtschaft mit Freund Hughtenburg [1]), andererseits lässt es schon die süsslichen Hammiltons ahnen. Das Bild ist bezeichnet.

No. 267 ist für Willem Romeyn's Malweise ziemlich charakteristisch (Rinderherde am Bach). Auch No. 272 im VIII. Saal ist von diesem Künstler.

Von Frans Hals, dem ganz einzigen Haarlemer Meister der Porträtkunst, ist hier ein gutes Brustbild eines blassen Mannes mit schwarzem Hut und dichtem langen Haar vorhanden, welches den späten flüchtigen, noch nicht aber den letzten Stil des Meisters erkennen lässt.

Die Ostade's der Pester Galerie sind gute Bilder, wenn auch vielleicht nicht ersten Ranges. Vorzüglich ist Isaak v. Ostade's Schweineschlachten von 1642 (No. 282) sowie das Innere einer Bauernstube von 1640 (No. 292) [2]). Vom älteren Bruder Adrian v. Ostade sind unter anderen zwei Bilder hier, No. 281 und 291, die (wie mich Direktor Pulszky schon vor längerer Zeit aufmerksam machte) zu einer Reihe von fünf Bildern gehört haben müssen, zu Bildern mit sittenbildlichen Darstellungen der fünf Sinne. No. 281 bezieht sich auf den Geschmack, No. 291 auf den Geruch, was in jedem Falle ziemlich deutlich zum Ausdruck gebracht wird. Die übrigen drei Bilder der Suite weis ich einstweilen nicht zu nennen, doch findet man ihre Kopien neben den Kopien nach

---

1) Die Freundschaft der Beiden wird von Houbracken erwähnt.

2) Genannt sind die Bilder auch in Woermann's Gesch. der Malerei III. 613.

den zwei Pester Bildern in der Akademiegalerie zu Wien [1]). Die gleichfalls lückenhafte Reihe der fünf Sinne von Ostade in Petersburg gehört nicht zur Suite in Pest.

Zu einem anderen A. v. Ostade der Pester Galerie zu No. 287 (Holländische Stube mit einer Gesellschaft von Bauern, deren einer rechts im Vordergrunde sich etwas mehr herausnimmt, als in guter Gesellschaft gebräuchlich ist) [2]), fand ich ein Seitenstück (nicht Pendant) beim kaiserlichen Rat August Artaria in Wien [3]). In Pest haben wir noch zwei Werke des Adr. v. Ostade zu betrachten, nämlich den Federschneider No. 286 und die Fischhändlerin No. 306, beide im Catalogue raisonné von John Smith verzeichnet. (Supplement No. 16 und 44).

Ein Bild von Rang ist auch Corn. Dusart's Bauernschenke No. 283. Es erfreut durch seine heitere Erfindung und kräftige Färbung.

No. 284, grosses Kaufhaus an einem Hafen, von Thomas Wyck, ein grosses Breitbild, ist ein besonders gutes Beispiel von Wyck's Hafenbildern.

Die seit dem Fischer'schen Katalog hergebrachte Diagnose von No. 285 als Dirk Blecker (Heilung des blinden Tobias — vier lebensgrosse Halbfiguren) will ich nicht anfechten, doch erinnere ich daran, dass Bredius (im „Kunstbode" 1880) dieses Bild dem Renesse zugeschrieben hat [4]).

No. 288: Ein für Jan Miensen Molenaer sehr bedeutendes Bild. Die Benennung ist zweifellos richtig nach dem Stil und nach der alten echten Signatur: „J mðlenaer", die sich links an einem Brett vorfindet. Wir haben ein grosses Bauerngelage im Freien vor uns mit einer Menge von einzelnen

---

1) No. 902 bis 906 des C. v. Lützow'schen Kataloges. Vergl. hiezu meine Mitteilung im Repertorium für Kunstwissenschaft XIV. Bd. S. 82.

2) Rembrandt „der Erzieher" ist übrigens ebenso ungeniert, vergl. die Radirung Bartsch No. 190.

3) Das Bild bei Artaria steht mit 0,27 $\times$ 0,22 im Versteigerungskatalog, wogegen ich das Pester Bild mit 0,19 $\times$ 0,165 gemessen habe.

4) Über D. Bleker vergl. die Arbeiten von H. Riegel, Bode und Bredius. Letzteren im Amsterdamer Galeriewerk S. 79 f.

Zügen, die unsere Aufmerksamkeit auf längere Zeit zu fesseln vermögen. J. M. Molenaer ist ein ganz merkwürdiger Künstler, der in neuerer Zeit besonders von Bode sehr aufmerksam studiert wird [1]). Auf dem Bilde hier in Pest sieht man, wie frei der Künstler seine Figuren, die meist fettige [2]), feiste Gesichter haben, behandelt, wie er dagegen in der Landschaft noch auf der Stufe etwa des alternden nicht mehr zeitgemässen Keirincx steht. Der zweite Molenaer (No. 301) ist weniger bedeutend als die eben erwähnte Bauerntafel, auch nicht ebenso überzeugend bezüglich der Benennung. Das dritte Bild (No. 264 im VIII. Saal, heitere Familienszene) ist zwar in seiner Benennung unanfechtbar, doch ist es flüchtig ausgeführt.

Einen viel vornehmeren Charakter als Molenaer hat ein anderer Haarlemer Künstler, der hier durch ein interessantes Bild vertreten ist, No. 295 von Pieter de Grebber. Bei der dargestellten Szene scheint es sich um die Einweihung einer Nonne zu handeln. Denn das Mädchen, das hier in halber Figur dargestellt ist, hat einen dünnen schwarzen Schleier übergeworfen und hält ein Buch in den Händen. Ein Alter, der auf einen offenen Folianten deutet, scheint ihr eindringlich zuzusprechen. Kräftig umrissen ist nur die Mädchenfigur; der Alte im Helldunkel ist etwas verblasen (Halbfiguren in Lebensgrösse, monogrammiert P D G — D und G ineinander geschoben — darunter 1628).

---

1) Vergl. Bode's jüngst erschienene Monographie im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen (1890). Das Pester Bild findet sich besprochen ebendort S. 75. Ein lebhaftes Interesse an den Molenaer's ist wohl erst in neuerer Zeit vielleicht durch den bekannten Streit: Molenaer oder Rolenaer wach geworden. Wenig beachtete Bilder von J. M. Molenaer befinden sich bei Herrn v. Klarwill in Wien (von mir beschrieben für die Chronique des arts 1891, 25. Juli), in Insbruck im Ferdinandeum (Vergl. Wilhelm Schmidt im Repertorium f. K. W. XII. S. 44.), im Wessenberg'schen Haus in Konstanz, bei Dr. A. v. Marenzeller in Wien. Die trefflichen Bilder bei Fürst Liechtenstein in Wien, im Rijksmuseum zu Amsterdam, im Haag und in anderen öffentlichen grossen Sammlungen sind in weiteren Kreisen bekannt.

2) Dermatologen werden hier sehr oft eine Seborrhoea oleosa zu diagnostizieren haben.

Von Richard Brakenburgh, den wir schon oben im Zusammenhang mit dem geistesverwandten Jan Steen genannt haben, sind treffliche Gemälde hier zu sehen, No. 305 und 307, beide figurenreiche Sittenbilder aus dem Kinderleben voll Laune und frischer Erfindung. No. 307 trägt neben dem Namen auch noch die Jahreszahl 1700, ist also ein spätes Werk des fruchtbaren Malers, der 1702 verstarb. Das Bild zeigt einen helleren Gesamtton als man ihn sonst bei Brakenburgh zu sehen gewohnt ist. Aus der besten Zeit des Künstlers ist No. 259 (im VIII. Saal) mit einer heiteren Gesellschaft in einem Bauernhause. Links unten steht die Bezeichnung „Brackenbourgh. f.“

Durch die Malweise interessant, weniger durch die wüste Darstellung ist No. 308 von Gerrit Claesz Blecker. Ein Kampf um die Bundeslade ist in bewegten Gruppen und mit flüssigem Pinsel auf brauner Untermaluug dargestellt. Rechts unten liest man: „G. C. Bleker f. 1640“ [1]).

Was wir im IX. Saal noch zu studieren haben, gehört hauptsächlich der Haarlemer Landschaftsmalerei an. Zwar finden wir, dass die Hauptmeister C. Vroom und Pieter Molyn durch ihre Abwesenheit glänzen und dass J. v. Goyen nicht würdig vertreten ist, doch entschädigen uns dafür mehrere ungewöhnlich schöne und trefflich erhaltene Bilder des Salomon van Ruisdael [2]). Eines derselben gehört seinem frühen Stil an, zeigt den graugrünen,

---

1) Das G, C und B sind in einander verschlungen; die Schrift stimmt in ihren Zügen völlig mit der Signatur des Bildes in der Harrachgalerie in Wien überein, wie denn auch die Signatur des Braunschweiger Bildes von 1634 denselben Ductus aufweist. Gering ist die Übereinstimmung mit dem Facsimile im Katalog der Rotterdamer Galerie. — Nach dem sicheren Gemälde in Pest und dem bei Harrach konnte ich das Schlachtgemälde der Liechtensteingalerie auf G. C. Bleker bestimmen, welches ich in der Einleitung zu diesen Studien erwähnt habe. — Das Pester Bild misst 0,84 in der Breite und 0,55 in der Höhe. — Ein Facsimile der Braunschweiger Signatur in Herm. Riegel's: Beiträgen II. 223 f. Vergl. auch das Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen I. S. 75.

2) Bezüglich der überaus seltenen Cornelis Vroom, teilt die Pester Galerie einfach das Schicksal der meisten Galerien überhaupt.

gelbgrünen Ton der damaligen Haarlemer Landschaft und schliesst sich an ein Werk an, das wir in diesen Studien schon kennen gelernt haben, nämlich an das Breitbild in der Bamberger Galerie (siehe den zweiten Abschnitt und die Abbildung). In Pest also finden wir gleichfalls ein frühes Werk des wichtigen Künstlers und zwar im benachbarten Saal als No. 260. Die Komposition ist sehr einfach: flache Gegend mit Bauernhaus und grossen Bäumen. Auf der sandigen Strasse sieht man etliche Figuren und einen Bauernwagen. Das Grün ist verhältnismässig frisch. Auf dem Vordergrunde lagert ein Wolkenschatten. Die Jahreszahl 1631, welche dem Monogramm beigegeben ist, macht das Bild doppelt interessant[1]).

Die ungarische Landesgalerie bewahrt auch ein gutes Beispiel für den mittleren Stil des Meisters u. z. in No. 294 (IX. Saal). Der Künstler ist nunmehr zu grösserem Format übergegangen. Seine Baummassen sind noch graugrün, erscheinen jedoch mehr gestrichelt als getupft, wie sie auf seinen frühen Bildern vorkommen. Die Figuren nehmen nunmehr schon mehr Bedeutung in Anspruch als früher. Dieses Bild (ein Halt vor einem Wirtshaus) ist mit dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1649 versehen. Unfern von diesem Gemälde finden wir dann ein sehr bezeichnendes Beispiel der späten Manier des Künstlers oder besser: des kräftigen reifsten Stiles. Das reich ausgestattete grosse Breitbild führt uns in ein holländisches Städtchen (es ist wohl Haarlem selbst), wo ein bekränzter Preisstier ausgerufen wird. Die vollkommen freie Pinselführung und die schon fast grob gestrichelten Bäume verraten den reifen Stil, wozu denn die Jahreszahl 1664 bei der Signatur sehr wohl passt.

Ein weiteres Werk desselben Künstlers aus derselben Stilperiode finden wir nebenan im VIII. Saal als No. 268

---

[1]) Auch Bredius im Amsterdamer Galeriewerk S. 116 führt dieses Bild als charakteristischen, frühen S. v. Ruisdael, an; siehe auch „Kunstbode“ 1880 S. 285.

(Grosses Breitbild: Reisende vor einem Wirtshause. Bezeichnet und mit 1662 datiert)[1]).

No. 296: Ein vortreffliches Bild des Pieter de Laar, den man zunächst bekanntlich aus den zwei sicheren Bildern in Braunschweig und in Schwerin[2]) sowie aus seinen Radierungen studieren muss. Eben nach diesen Vergleichungsbehelfen halte ich das hiesige Bild für echt und gut. Dann noch eine Beobachtung: zunächst nach meiner Erinnerung und dann auf Grundlage bestimmter Vergleichung fand ich, dass die Szene mit den lungernden Söldnern in Pest dieselbe ist, die auf einem Stich des 17. Jahrhunderts vorkommt. Auf dem Stiche steht nun: „Pe di laer pinxit", sodass nach dieser Beobachtung das Pester Bild als ein Werk des Pieter de Laar gelten kann, welches durch einen alten Stich beglaubigt ist[3]).

Auch No. 297, eine Pferdeschwemme von Philipp Wouwerman habe ich für echt gehalten. Malerei und Monogramm erschienen mir unverdächtig.

---

1) In jüngster Zeit habe ich mehrere Bilder dieses Stils in Privatbesitz kennen gelernt oder wiedergesehen, so bei Frau Baronin Winter-Stummer in Wien eine grosse treffliche Flusslandschaft und mehrere vorzügliche Landschaften mannigfacher Art beim Herrn Senatspräsidenten Georg Ráth in Pest. Ich nenne diese Bilder hier, weil sie in der Litteratur noch kaum beachtet worden sind. Auf die grosse Anzahl der Werke des Salomon v. Ruisdael, sowie auf ihre kunstgeschichtliche Bedeutung gedenke ich in einer Studie über die Geschichte der holländischen Landschaftsmalerei näher einzugehen.

2) Über beide vergl. die einschlägigen Galeriekataloge H. Riegel und Fr. Schlie, sowie die grösseren Galeriepublikationen.

3) Hier will ich noch anmerken, dass im Katalog der Versteigerung Georg Stange (Köln 1879) ein signierter P. de Laer beschrieben wird: Szene vor einem italienischen Wirtshause; bez. „P. D. Laar f. 164." Ich habe dieses Bild nicht gesehen. Eine Zeichnung mit der Signatur „P. de Laer fe. Rome 1624", die nach Bode (graphische Künste XII. S. 100 f.) sich in der Kunsthalle zu Bremen befindet, ist jedenfalls sehr beachtenswert. Der Stich, welcher mich auf die Sicherung des Pester Bildes als Werk des Laar brachte, befindet sich in der Wiener Hofbibliothek, leider ohne Ränder. Die Verteilung der Figuren ist folgende: rechts im Vordergrunde 4 Bettler oder verkommene Söldner, von denen einer ausgestreckt auf dem Bauch liegt. Links im Mittelgrunde zwei andere Figuren. Im Hintergrund Festungswerke, die von rechts her bis über die Mitte des Bildes reichen. Nach meiner kleinen Skizze vom Stich fehlt auf diesem die fünfte Figur ganz rechts im Vordergrunde des Pester Bildes.

Die folgende Nummer 298 werden die meisten Besucher ohne weiteres als eine Kopie nach einem bekannten Bilde des Claes Berghem in München erkannt haben. (Eine andere viel bessere Kopie nach demselben Bilde, die den Gedanken an eine eigenhändige Wiederholung nahe legt, sah ich in Wien bei Herrn Ingenieur Julius Boscowitz). Claes Berghem ist hier in Pest durch eines seiner interessantesten frühen Bilder vertreten, an welchem er entweder mit C. Vroom oder wahrscheinlicher mit dem grossen J. v. Ruisdael gemeinschaftlich thätig war. Es ist No. 302 und soll hier den Titel: das ruhende Hirtenpaar erhalten. Etwas links von der Mitte sitzen Hirt und Hirtin auf dem Boden. Links von dieser Gruppe zwei Ziegen, rechts mehrere Schafe. Etwas weiter zurück, über die Schafe hervorblickend, steht eine Kuh. Links im Schatten grosser Bäume nur wenig auffallend, wandelt ein zweites Hirtenpaar neben seiner Herde. Zwischen den Laubbäumen links im Mittelgrunde hindurch blickt man auf ein grosses Bauernhaus mit daran stossenden Scheunen. Beiderseits vom Bauernhaus mannigfaches Gehölz. Die bläuliche hügelige Ferne hat eine vorzügliche Luftperspektive. Ganz rechts in grosser Entfernung eine grosse Wasserfläche. Halbbewölkter Himmel. Der Name „C. Berrighem“ und die Jahreszahl 1646 finden sich rechts unten. Das C ist in die obere Hälfte des B geschlungen. Interessante Arbeit, die zu Berghem's Bildchen von 1648 im Leipziger Museum vortrefflich stimmt [1]). Spätere Bilder des berühmten Meisters sieht man allerwärts ziemlich häufig, besonders solche mit Szenen aus dem Hirtenleben; seine frühen Bilder dieser Art, die noch besonders kräftig und körnig sind, gehören zu den Seltenheiten. Berghem hatte übrigens in den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts schon seine eigenartige

---

[1]) Die Jahreszahl des Leipziger Bildes ist im Katalog verdruckt 1645 für 1648. (No. 301). Auch auf der Leipziger Landschaft schreibt sich der Künstler Berrighem. Das hier beschriebene Bild der ungar. Landesgalerie ist aufgenommen in Shmith's Catalogue raisonné V. S. 85 No. 265 als Bestandteil der Esterhazygalerie (1830). Mit dem Bilde No. 222 bei Smith dürfte die oben erwähnte Kopie in Pest (No. 298) gemeint sein.

Ausdrucksweise gefunden. Zeichnung und Palette der zwei Hirten auf dem Pester Bilde z. B. haben auch in späteren Werken des Meisters manche Analogien, wobei ich nur an das sattblaue Kleid und weisse Hemd unserer Hirtin und den zinnoberroten Kittel des Hirten erinnere, sowie an die ziemlich scharf aufgesetzten Lichter.

Eine auffallend dunkel gehaltene Landschaft aus verhältnismässig früher Zeit ist auch Berghem's monogrammiertes Bild No. 266 (im VIII. Saal). Das bei den italisierenden Holländern so beliebte und thatsächlich sehr dankbare Motiv einer Herde, die durch einen Fluss getrieben wird, ist hier in fesselnder Weise dargestellt. Das Monogram ist aus einem kursiven grossen N und einem ebensolchen B gebildet. (Das B büsst bei der Zusammenstellung seinen ersten vertikalen Zug ein.)

Berghem ist der Hauptmeister der holländischen Italiker, obwohl sein italienischer Aufenthalt bis heute noch nicht urkundlich nachgewiesen ist. Seine Bilder wird man stets als Zierden jeder Galerie betrachten können[1]).

No. 303 habe ich vielmehr für einen Dirk Maas denn für einen Huchtenburgh gehalten.

No. 304: eine Reitschule, die als Werk des Philipp Wouwerman verzeichnet steht, halte ich für die Arbeit eines Nachahmers des berühmten Meisters oder für eine alte gute Kopie.

Nach kurzer Unterbrechung können wir uns wieder den Haarlemer Meistern der Landschaftsmalerei widmen. Noch vor Kurzem liess man sie alle, die nach der Mitte des 17. Jahrhunderts ihre Hauptthätigkeit entfalteten, als Nachtreter des grossen Ruisdael gelten. Es ist hauptsächlich den Bemühun-

---

1) An dem berühmten Namen hängt eine lange Litteratur, die ich hier nicht im Einzelnen anführen will. Doch möchte ich auf W. Bode's Mitteilungen in den „graphischen Künsten“ (X. S. 110 ff.). Auf Bredius Bemerkungen im Amsterdamer Galeriewerk (S. 54) und in der Zeitschrift f. bildende Kunst N. F. I. 130 besonders aufmerksam machen. Bei Gelegenheit will ich sehr eingehend von unserem Meister handeln.

gen Bode's zu danken, dass man heute in diesen Fragen etwas klarer sieht [1]) und den berühmten allerdings unübertroffenen Jacob van Ruisdael (Isaacszoon) nur als den auserlesenen Vertreter einer ganzen breiten Strömung annimmt. Dieser Strömung haben neben (nicht nach) ihm noch viele andere oft sehr begabte Landschaftsmaler angehört. Eine Beeinflussung durch das stärkere Talent des Ruisdael bleibt dabei in vielen Fällen immer noch möglich.

Ein vielleicht noch unterschätztes Talent unter den Haarlemer Landschaftern aus der angedeuteten Richtung ist Cornelis Decker [2]). Von diesem Künstler sieht man in Pest eines seiner vorzüglichsten Werke (No. 309). Das dargestellte Bauernhaus mit den hohen Giebeln und all' dem Vielerlei, das darum und daran hängt, wirkt ungemein malerisch, ebenso das unregelmässige Ufer des breiten Kanals zur Linken. Gegen

---

1) Ein kleines Verdienst hat sich vielleicht auch mein Feuilleton „Zur Geschichte der holländischen Landschaftsmalerei“ in der Neuen Freien Presse vom 21. September 1889 beizumessen, wo die Bedeutung C. Vroom's und Hercules Seghers' besonders hervorgehoben wird. Es schloss sich daran ein Vortrag, gehalten im wissenschaftlichen Club zu Wien im Winter 1889/90. (Auszug im Monatsblatt des Clubs).

2) Eine summarische Zusammenstellung seiner erhaltenen Bilder gibt Woermann in seiner Geschichte der Malerie. Ich füge einige wenig beachtete Werke hinzu: Galerie Augsburg No. 543 und 555, in Darmstadt No. 436, in Koblenz No. 145, in Innsbruck No. 650, in Mannheim No. 103 dort als Ruisdael (Landschaft mit einer Hütte an einem Canal. Düstere Regenstimmung; etwas rohe Technik. Holz Br. 0,48, H. 0,36.) Zwei vorzügliche Decker'sche Landschaften bei Regenstimmung besitzt Graf Edmund Zichy in Wien. Im Leipziger Museum unter den Bildern der Thieme'schen Stiftung befindet sich ebenfalls ein C. Decker. — Der sogenannte Hobbema der Czerningalerie in Wien ist (wie ich in der Einleitung erwähnt habe) ein monogrammierter guter Cornelis Decker. Waagen nahm das Bild noch als fraglichen Hobbema. Bredius hat schon 1880 im „Kunstbode“ auf die irrige Benennung aufmerksam gemacht. Woermann in der Geschichte der Malerei führt das Bildchen schon unter den Werken Deckers an. Eine vortreffliche Waldlandschaft von 1669 befand sich vor wenigen Jahren bei H. O. Miethke in Wien. Eine Gebirgsgegend mit Decker's Monogramm ist gegenwärtig im Besitz von Friedr. Schwarz in Wien. Eines der besten Werke unseres Künstlers scheint das Bild der Galerie zu Orleans zu sein (vergl. Zeitschrift f. Bild. Kunst XVI. 331). Nebstbei bemerkt vermeidet es Decker ganz auffällig, sich viel mit Figuren zu plagen. Sie fehlen meistens auf seinen Bildern. Das Pester Bild ist schon 1822 eingehend beschrieben in Hormayr's Archiv (S. 462).

rechts vor dem Hause gewahrt man einen verwahrlosten Ziehbrunnen mit grindelartiger Welle. Trotz aller Einzelheiten doch ein geschlossener Gesamteindruck. Der Himmel ist mit breiten aber durchscheinenden Wolken grösstenteils bedeckt, so dass die Gesamtfärbung der Landschaft mit ihren einzelnen Lichtblicken eine helle und heitere ist. Eine deutliche Signatur findet man rechts an der Planke.

An der grossen Innenarchitektur von P. Saenredam Nr. 311 gehen wir einstweilen vorüber, um uns mit den Bildern des grossen Ruisdael zu beschäftigen, die hier sehr gerühmt werden. No. 279, ein über einen halben Meter grosses Breitbild mit waldiger Landschaft und kleinem Wasserfall hat mich weder entzückt noch in seiner Benennung als Ruisdael überzeugt[1]). Die weichen fast schwammigen Laubmassen, wie sie hier vorkommen, habe ich auf sicheren Werken Ruisdael's niemals vorgefunden, viel eher noch bei R. de Vries, bei C. Decker und anderen Meistern dieser Gruppe; auch auf S. van Rombouts, ja sogar auf C. Dubois wird das Bild zu untersuchen sein. Etwas Vergleichuungsmaterial ist ja in der Galerie selbst vorhanden, allerdings viel zu wenig, um die Frage nach dem Autor unserer Landschaft im Handumdrehen entscheiden zu können. Immerhin hängt im VIII. Saal ein sicheres signiertes Bild des Roelof van Vries (No. 273), das in der koloristischen Stimmung ein wenig an Klaes Molenaer gemahnt. No. 267 in demselben Saal wird gegenwärtig auf Grund eines undeutlichen Monogrammes demselben Meister zugeschrieben, wogegen sich stilkritische Bedenken geltend machen. Denn das zweite Bild passt nicht recht zu dem sicheren Werk, das wir eben betrachtet haben. Man weis allerdings, dass R. v. Vries während seiner Schaffensperiode nicht immer dieselbe Manier beibehalten hat. Dies zweite

---

[1]) Eine norwegische Landschaft von Ruisdael, die ehedem bei Esterhazy war, beschreibt Smith im Catalogue raisonné VI. S. 42 f. No. 132. Es ist wohl kaum die jetzige Nummer 279 damit gemeint, sondern jenes Bild, das auch 1822 im Hormayr'schen Archiv (S. 428) beschrieben wird, aber nicht mehr in der Sammlung vorhanden ist.

Bild (No. 267 Landschaft mit einem Sumpf, rechts ein entrindeter Baum) galt bis vor einigen Jahren als J. v. Ruisdael, war ein berühmtes Bild der Esterhazygalerie und wurde als solches von Fr. Gauermann kopiert. Dies geschah in einer Weise, die geradewegs erstaunlich ist, so getreu ist der Charakter des Vorbildes wiedergegeben. Die Kopie befindet sich beim Grafen Edmund Zichy in Wien und verrät sich als Werk des modernen Gauermann kaum durch etwas anderes, als durch die gläserne Behandlung des Wassers und durch den Mangel von Alterserscheinungen.

Nun kommen wir zu jenem Bilde, das noch die meisten Aussichten hat, als ein richtiger Jakob van Ruisdael anerkannt zu werden, zur Sumpflandschaft No. 263. Es ist ein stimmungsvolles gutes Bild, wer auch der Autor sei. Zur Rechten wieder ein entrindeter Baum. Auf einem Aststumpf sitzt eine Eule. Der Sumpf im Vordergrunde ist mit türkischen Enten und einem Storch belebt. Am Himmel droht ein Gewitter. D. Wyntrack sei der Meister, der das Geflügel hier gemalt hat. Auch bei diesem Bilde ist ein moderner Künstler zu nennen, der es kopiert hat, nämlich Franz Steinfeld, welchem der Versuch auch trefflich gelungen ist. (So berichtet 1822 Hormayr's „Archiv für Geschichte, Statistik, Litteratur und Kunst“, S. 428). Wer erinnerte sich hier nicht an die verwandten erfolgreichen Bemühungen des alten Preller, die ungefähr in dieselbe Zeit fallen. Preller's Kopie nach einem Ruisdael der Dresdener Galerie stammt aus dem Jahre 1825 [1]).

Eine Landschaft, No. 261, von P. Lagoor muss hier angereiht werden. Das Bild sieht ja aus wie ein vereinfachter Ruisdael. Wir wollen es aus der Nähe betrachten und versuchen, uns seine Eigenthümlichkeiten klar zu machen. Eine baumreiche Landschaft, ein Laubwald liegt vor uns. Von der Mitte etwa des zweiten Grundes bis nach rechts vorne erstreckt sich

---

[1]) Das Preller'sche Bild befindet sich in Weimar (Galerie No. 151).

ein ruhiges Wasser, wohl ein Teich. Links fast im Vordergrunde stehen fünf hohe dichtbelaubte Bäume ohne besonders bezeichnende Formen. Im Mittelgrunde querüber nahe dem Ufer erblickt man dichtes Gehölz, vor welchem eine kleine Schafherde weidet. Rechts fährt auf dem Teiche ein Mann in einem Kahne. Vorne mitten sitzt ein Angler. Der Himmel ist halb bewölkt. Charakteristisch für den seltenen Meister (den man aus Van der Willigen's Artistes de Haarlem und Van der Kellen's holländischem Peintre-graveur kennt) scheint der auffallend grüne Gesamtton zu sein, sowie das geringe Individualisieren der Einzelheiten. Der Name „P. Lagoor" steht in kleiner Schrift auf dem Baumstrunk im Vordergrund gegen rechts, ist aber erst in neuerer Zeit aufgefunden worden, nachdem das Bild lange als ein A. Verboom gegolten hatte[1]).

Bleiben wir einstweilen noch bei den Landschaftsmalern, so müssen wir auch trachten, uns zu No. 258, einer ganz flott gemalten Landschaft mit Stadtgraben, in ein Verhältnis zu setzen. Ich halte das Bild für ein Werk des Joris v. der Haagen, dessen Malweise mir aus Amsterdam noch vollkommen gegenwärtig war, als ich die Landschaft in Pest zum ersten Mal sah. Dies wäre meine positive Bemerkung. Dann mache ich noch die negative, welche gegen die gegenwärtig vom Katalog festgehaltene Benennung als Gerrit Berck-Heyde gerichtet ist. Ich kenne kein sicheres Bild des Gerrit Berck-Heyde, das mit der vorliegenden Landschaft charakteristische Züge gemein hätte. Von derselben Hand, wie unser Pester Bild scheint mir auch der Penther'sche „Hobbema" in der Wiener Akademie zu sein[2]).

In einem fern gelegenen Raum, im Zimmer VI, haben wir noch eine Haarlemer Landschaft von einiger Bedeutung aufzusuchen. Es ist ein grosses Bild von der Hand Jan Wynants', der seinen Namen und die Jahreszahl 1667 darauf

---

1) Vergl. Bredius im „Kunstbode" von 1880. S. 374.

2) Hierzu vergl. Repertorium f. Kunstwissenschaft XIV. 80.

hingesetzt hat. So spät das Bild auch fällt, so erinnert es dennoch sehr lebhaft an die beste Zeit des Künstlers, dessen eigenartige Darstellungsweise hier besonders gut zu beobachten ist: sein graugrünliches, weissliches Laub, der oft wiederkehrende halb entrindete Baum, die Disteln im Vordergrund, der rötlich gelbe Sandweg und im ganzen die warme Farbenstimmung des späten Nachmittags.

Im VIII. Saal aber haben wir noch eine Reihe von Bildern zu studieren, die grösstenteils im Haag entstanden sein dürften.

No. 247 ist ein signiertes Sittenbildchen von Pieter Verelst (Einem Jungen wird das Trinken gelehrt).

No. 248, ein sehr distinguiertes Bildchen mit dunkelgrünen Bäumen und hellen menschlichen Körpern von Moses v. Uytenbroek[1]). Es schliesst sich an ein reizender Kaspar Netscher, der dem Metsu ungemein nahe steht, durch Netschers Signatur aber als sein Werk gesichert ist. (Ein junger Mann hat sich vor einer hübschen jungen Dame auf's Knie niedergelassen, um ihr ein kleines Bildnis zu überreichen.)

Die holländische Kanallandschaft von A. v. Croos[2]) in ihrem rauhen Vortrag und mit ihrem grauen Gesamtton wird sich wenig Freunde machen (No. 251), wogegen die

---

1) Nach mündlicher Mitteilung Pulszky's hat Bode diese vollkommen zutreffende Diagnose nach Analogien mit einer Radierung Uytenbroeck's gestellt. Vergl. auch W. Bode's „Studien“ S. 296 und 339 und das Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsammlungen Bd. I. S. 255.

2) Ant. v. Croos kommt 1649 in der Lukasgilde zu Alkmaar vor; vergl. Obreen's Archief II. 27. In Kassel sind zwei signierte Bilder des A. v. Croos von 1643. Vergl. hierüber den Katalog von Eisenmann, der über Croos nach Olof Granberg und Abr. Bredius berichtet. Vergl. auch Bredius im neuen Amsterdamer Galerie-Katalog. Die Albertina bewahrt eine nicht ganz deutlich signierte Landschaft von 1641 (kleinliche Arbeit). Eine Flusslandschaft, angeblich von Jan van Croos, hängt im Ferdinandeum zu Innsbruck (No. 787, Goyenartiges Bildchen). Ein Hauptstück des Meisters scheint eine Ansicht der Stadt Leyden von 1655 gewesen zu sein (vergl. Hoet's Katalog II. S. 300). Hervorgehoben wird auch seine grosse Ansicht des Haag (vergl. Woermann's Geschichte der Malerei III. 817, wo auch das Pester Bild erwähnt wird.) A. v. Croos kommt auch in Jan Sysmus Schildersregister vor (unter A), vergl. „Oud Holland“ VIII.

stürmische Maas des Abraham van Beyeren No. 252 viel interessanter ist[1]). Den vielseitigen Künstler sehen wir hier auch als den Schöpfer eines herrlichen grossen Stillebens (No. 255), das schon als ein Hauptwerk des Meisters in weiteren Kreisen bekannt ist. Die Bezeichnung „A B fe" findet sich auf dem Deckel des Zinnkruges.

Die Flusslandschaft No. 257, die vom Katalog ebenfalls auf A. v. Beyeren bezogen wird, kann ich diesem Meister weder nach dem Stil noch wegen seines Monogrammes zuschreiben. Ich lese viel eher „J. P. F.", denn die Chiffre des Van Beyeren[2]).

No. 253 und 256, beide von Hendrik van Limborch zeigen uns, wie man im Haag im 18. Jahrhundert mythologische Stoffe malte. Sowohl das Urteil des Paris No. 253, als auch der Apoll mit den Musen No. 256 haben volle weichliche Gestalten, von schwächlicher Modellierung und unwahrer Färbung[3]).

Da wir in dem Raume, in welchem wir uns befinden, schon eine ziemlich bunte Reihe beisammen haben, so besprechen wir sofort auch eine neuere Erwerbung der Galerie, die ohne eigentlichen inneren Zusammenhang einstweilen hier untergebracht ist. Das Bildchen von Adrian van de Venne, das ich meine, No. 254, ist ja vollauf unserer Aufmerksamkeit würdig. Es führt den vom Künstler gewählten Titel: „Wat maeck

---

1) Das Bild ist erwähnt von Bredius im „Kunstbode" von 1880 und im Amsterdamer Galeriewerk S. 153.

2) Zu Van Beyeren vergl. auch Hoet's Katalog passim so: I. 33, 253 und III. 158 und neben den bekannten Nachschlagebüchern neuerlich den illustrierten Katalog der Sammlung Fr. Paulig in Sommerfeld.

3) Obwohl mehrere grosse Galerien sichere Werke von H. v. Limborch besitzen, gehört dieser Maler doch nicht zu den allbekannten. Man unterrichtet sich über ihn am besten aus Van Gool's nieuwer Schouburgh I. 448 und aus den Haag'schen Urkunden, die Bredius im IV. und V. Bd. des Obreen'schen Archiefs mitgeteilt hat. Erwähnungen des Künstlers in „Oud Holland" VI. 44 und VII. 275. Ein kurzer Abschnitt bei J. Smith im Catalogue raisonné IV. S. 214 f. Wichtig ist Hoet-Terwesten's Katalogsammlung III. Bd. passim. Die zwei Bilder in Pest stammen sehr wahrscheinlich aus der Nachlassversteigerung Limborchs im Haag 1759 (vergl. Hoet-Terwesten III. S. 215).

me(n) al om gelt“ und lässt uns auf kleiner Fläche vielerlei Narretei erblicken, wie sie der satyrisch angelegte Künstler so sehr liebte. Ich gebe nur beschreibende Andeutungen nach meinen Notizen: Links im Vordergrunde ein Kavalier und eine Dame. Vorn mitten ein Affe. Rechts drei verschiedene Personen und ein Hund. Hinter einem Fenster eine Alte, die auf einen Papagei deutet. Daneben sitzt (im Fenster) ein Mann, der einen vollen Einkaufkorb hält. Die engeren Beziehungen dieser Figuren unter einander müsste ich neuerlich vor dem Bilde selbst studieren. Ich hoffe, dass uns die neue Monographie eines niederländischen Gelehrten über Adr. v. d. Venne im allgemeinen, sowie über das Pester Bild im besonderen genügend Auskunft geben wird. Sie wird seit längerer Zeit vorbereitet [1]). Die kleine Tafel in Pest ist mit dem Künstler-Namen und der nicht völlig deutlichen Jahreszahl 1620 versehen (links unten auf einem Täfelchen). Das Ganze ist braun in Braun gemalt und misst 0,52 × 0,33 m.

Noch haben wir im VIII. Saal eine Innenarchitektur von Bartolomeus van Bassen zu beachten (No. 246), die sich vollkommen an die signierten Bilder des Meisters in Darmstadt, Göttingen und anderwärts anschliesst. Das früheste Bild des Meisters, von dem ich heute Kenntnis habe, ist ein Kircheninneres von 1615, welches sich noch 1825 in Brünn bei Dr. Rincolini befunden hat [2]). Werke von 1624 sind in

---

1) Ich gehe deshalb hier nicht näher auf den launigen Künstler ein, von dem sich eine ganze Reihe von Gemälden, Zeichnungen und Stichen erhalten hat. Man vergl. einstweilen D. Franken: Adriaen v. d. Venne, Amsterdam 1878 und hierzu Scheibler im Repertorium f. Kunstwissenschaft VI. 192 f. und A. v. Wurzbach in der Lützow'schen Kunstchronik XV. Bd. No. 7. Wenig beachtet sind die beiden Bildchen in Innsbruck No. 609 und 610. Eine Jahrmarktscene grau in Grau kommt im Auktionskatalog der Dresdener Sammlung Zschille (No. 103) vor, die 1889 in Köln versteigert wurde. Über das Pester Bild vergl. auch Chronique des arts a. a. O. Mehrere monogrammierte Zeichnungen besitzt u. A. die Albertina.

2) Nach Hormayr's Archiv 1825 S. 681; „Das Innere einer gotischen katholischen Kirche; rechts sieht man einen Mann eine Stiege hinaufsteigen, welche sehr sinnreich von einem nicht sichtbaren Fenster beleuchtet ist. Optik und Linearperspektive sind vortrefflich beachtet . . .“

Berlin (No. 695) und in der Georgsgalerie zu Hannover (No. 438). Ein gutes Bild von 1625 findet sich in Göttingen. Ein hübsches Kircheninneres ohne Datum sieht man im Rudolfinum zu Prag (No. 28); undatiert ist auch das Bild im Ryksmuseum zu Amsterdam. Das Pester Bild endlich stammt laut Datierung aus dem Jahre 1639[1]). Van Bassen ist ein interessanter Architekturmaler von ungleich fruchtbarerer Erfindung als etwa die Neeffs oder als P. J. Saenredaem, von dem wir hier in Pest ebenfalls ein typisches Werk vor uns haben (No. 311 im X. Saal), Saenredaem wiederholt zu oft das kahle etwas langweilige Innere der „Nieuwen kerk" zu Haarlem, um uns dauernd fesseln zu können; auch ist er keineswegs Meister des Helldunkels wie etwa E. de Witte oder die beiden, sich sehr nahe stehenden Architekturmaler v. Vliet und v. d. Ulfft[2]). Von dem Leztgenannten finden wir in Pest ein signiertes überaus anziehendes Kircheninneres (No. 405 S. XIII), das eine ganz interessante Lichtführung aufzuweisen hat. Vermutlich ist hier die nieuwe Kerk zu Delft dargestellt. Auch von den beiden Neeffs finden wir Gemälde in Pest, die wir aber bei den Vlamen im III. Stockwerk aufzusuchen haben.

Vorläufig bleiben wir bei den Holländern, deren noch genug zum Studieren da sind; zunächst im VII. Saal, wo an einer freistehenden Wand ein wirklicher echter Rembrandt No. 235 zu finden ist. Der grosse Meister hat als Gegenstand seiner Helldunkelversuche wie so oft einen Rabbiner gewählt, der hier an einem Tische sitzt und die Hände auf einen Stab stützt. Die Ausführung ist zwar ein wenig flüchtig, doch kann ich an der Echtheit des Bildes und der Signatur

---

1) Über Van Bassen vergl. neuerlich Bredius im Amsterdamer Galeriewerk S. 151, dort auch eine Heliogravure nach dem Amsterdamer Bilde. Siehe auch den jüngsten Berliner Galeriekatalog. Ein schwer zu beschreibendes süssliches Holzbraun kehrt nach meiner Erinnerung auf allen Bildern des B. v. Bassen wieder.

2) Über Saenredam vergl. neuerlich ebenfalls das Amsterdamer Galeriewerk von A. Bredius S. 121. Über Van der Ulfft ist ebendort nachzulesen.

nicht zweifeln. Links unten steht: „Rembrandt f. 1642". Wenn auch räumlich nicht sehr imponierend (es ist nicht einmal einen Meter hoch), so fesselt das Bild doch immer von Neuem durch allerlei geistreiche Züge[1]).

Unfern von unserem Rabbiner sehen wir einen zweiten Rembrandt (No. 236 — Heilige Familie, vom Engel aufgefordert zu fliehen. Das Hauptlicht geht vom Engel aus, der von links herbei kommt). Auch dieses Werk ist sehr geistreich behandelt, seine Signatur aber hat mir keinen sehr vorteilhaften Eindruck gemacht.

Räumlich viel grösser ist ein dritter Rembrandt No. 229, den wir hier sehen. Es ist das grosse figurenreiche Ecce homo, das an der grossen Wand sofort beim Eintritt in den Saal auffällt und das in Wien bei Esterhazy als Rembrandt galt und viel bewundert wurde. Seither wurden mündlich und schriftlich[2]) manche Bedenken gegen diese Zuschreibung geäussert. Und doch, wenn ich mir den Kunstcharakter Rembrandt's von etwa 1632 vergegenwärtige, will es mir gar nicht unmöglich scheinen, dass er der wahre Meister dieses Bildes ist, das leider durch starkes Bügeln sehr gelitten hat. Es lässt sich hier kaum umgehen, auf die Barbarei aufmerksam zu machen, welche darin liegt, ein Gemälde von Rang einfach auf neue Leinwand zu kleben und fest, recht fest, nieder zu bügeln, wie das von manchen „Wiederherstellern" von Gemälden schwunghaft ausgeübt wird, statt solche werthvolle Bilder mit der Sorgfalt geschickter Restauratoren gänzlich von der alten Leinwand abzulösen und auf frische glatt

---

1) Bredius beschreibt das Bild im „Kunstbode" von 1880 (S. 374) und hält es ebenfalls für unstreitig echt. Vergl. auch Pulszky und Tschudi im Pester Galeriewerk II. S. 8.

2) Bredius im „Kunstbode" von 1880, nannte den Namen W. de Poorter bei diesem Bilde (Mündler hat es dem Rembrandt abgesprochen, vergl. das Pester Galeriewerk S. 10). In Nagler's Lexikon (XII. 423) steht es als Rembrandt, ebenso in Görling's Geschichte der Malerei (II. 47), in Fr. Kugler's Geschichte der Malerei III[3] S. 88, in Perger's „Kunstschätzen von Wien", wo das Bild in Stahlstich wiedergegeben ist, und bei Betty Paoli „Wien's Gemäldegalerien". Im Fischer'schen Katalog von 1815 kommt das Ecce homo noch nicht vor.

grundirte neue Leinwand zu übertragen. Die Glätte des neuen Grundes ist bei diesem „Rentoiliren“ nicht unwesentlich, weil die Struktur der alten Leinwand unwillkürlich oder mit Absicht vom Maler zur künstlerischen Wirkung mit verwendet wurde. Liegt nun neue grob gesponnene nicht glatte Leinwand unter dem Bilde so wird begreiflicher Weise jener Bruchtheil künstlerischer Wirkung stark abgeschwächt oder gänzlich vernichtet, da sich die dünne alte Farbenschichte den fremden Höckern und Gruben des neuen Malgrundes vielfach anbequemt. Ist aber das Gemälde geschickt auf glatten neuen Grund gebracht worden (was ja keine Hexerei ist), so braucht man an der Vorderseite gar Nichts von der geschehenen Restaurirung zu merken, die ganz ohne Anwendung des Bügeleisens oder Läufers auszuführen ist. Haben aber einmal diese verderblichen Werkzeuge auf der Oberfläche eines alten Bildes gehaust, dann sind nicht nur jene Unebenheiten der Oberfläche ausgeglichen, die von der Struktur der alten Leinwand herstammen, sondern auch jene, die des Künstlers eigenartige Pinselführung zum Ausdruck bringen. Durch das leidige Bügeln wird der Gesammteindruck schwer geschädigt, fast auf die Stufe des Eindruckes von einem Oelfarbendruck herabgemindert, noch dazu aber auch die Untersuchung im Einzelnen vielfach erschwert. Derlei Folgen frevelhaften Bügelns haben wir hier vor uns.

Von Rembrandt's Schülern und Nachahmern giebt es in Pest gar manches interessante Werk zu studieren. Mussten wir auch früher auf den Genuss eines echten Gerrit Dou verzichten, so haben wir dafür einen guten Jan Victoors (No. 230 Abraham verstösst die Hagar und den jungen Ismael), einen interessanten Gerbrand v. d. Eeckhout (No. 228) einen frühen Govaert Flinck und andere als Ersatz vor uns. Der Eeckhout ist zwar ein spätes, etwas manieriertes Bild von 1669, doch lernen wir gerade an ihm die Vorzüge und Schwächen sowie die Eigenart des interessanten Amsterdamers recht gut kennen, seine blutleeren Gesichter

seine eigentümlich grauen Töne, sein rauchiges Ziegelrot, die fahle Gesamthaltung der Farbe. Die Darstellung ist eine im 17. Jahrhundert in den Niederlanden überaus beliebte: Vertumnus als altes Weib verkleidet nähert sich Pomonen[1]).

In Rembrandt's Kreisen überaus beliebt war auch die Darstellung von Hagar's Vertreibung. Das schon erwähnte frühe Werk des G. Flinck No. 211 behandelt denselben Stoff u. z. in folgender Anordnung: Abraham als Greis mit wallendem langen weissen Bart schiebt mit der Linken den kleinen Ismael sanft von sich. Die Rechte ist halb ausgestreckt, wie um der Hagar den Weg zu weisen. Abraham trägt einen grauen Kaftan. Ismael, etwa als achtjähriger Knabe dargestellt, ist mit einer feuerroten gelb gehöhten Bluse und grünlichen Strümpfen bekleidet. Die rotblonde Hagar, die weinend daneben steht und deren Haar an der Schläfe gebleicht scheint, trägt einen wässerig grünen Rock und feuerrote Schuhe. Das Ganze ist flüssig und doch pastos gemalt (hoch 0,53 breit 0,42). Rechts etwa in halber Höhe die Bezeichnung: „G flinck" und darunter 1640. Im Gegensatz zu den etwas dünnflüssigen und ein wenig leer geratenen Bildern, die Flinck in seiner späteren Zeit gemalt hat, erscheinen uns seine früheren Bilder, wie die Schäferin in Braunschweig (von 1636) und: Isaak segnet den Jakob (von 1638) in Amsterdam, unser Pester Bild, und etwa noch das Bildnis von 1641 in Berlin sehr gehaltvoll und kernig[2]).

Doch säumen wir nicht, das beste Porträt der ganzen

---

1) Das Bild ist auch besprochen von Bredius im „Kunstbode" II. 285 und erwähnt bei Woermann in der Geschichte der Malerei.

2) G. Flinck hat die Verstossung der Hagar zum mindesten noch einmal u. z. in ganz anderer Anordnung gemalt, als sie hier zu sehen ist. Die zweite Ausführung befindet sich bekanntlich in Berlin. Ein derlei Bild kam auf einer Amsterdamer Auktion von 1714 zum Ausruf, als „Hagar's Uitleiding, von G. Flink, kloek geschildert" (Hoet Kat. I. 174). Über die erwähnten Bilder in Braunschweig, Amsterdam und Berlin sind die betreffenden Kataloge und Galeriewerke nachzuschlagen. Der Segen Jakobs in Amsterdam ist u. A. von W. Unger radiert für Buffa's Galeriewerk. Über das Pester Bild vergl. auch Chronique des arts 1887, 12. Februar und Woermann, Geschichte der Malerei III. Bd.

Galerie aufzusuchen und zu geniessen. Thomas de Keyser mit seinem Frauenbildnis von 1628 (No. 240) hat hier unzweifelhaft das Recht in die erste Reihe gerückt zu werden. Angesichts dieser hohen Kunst möchte man sich fast eine Vergleichung mit den grössten Namen der Bildnismalerei erlauben, so schlicht, einfach, wahr und ungeziert ist dieses Meisterstück, von dem wir einen blassen Abglanz hier beifügen. Die Erhaltung des Bildes ist eine tadellose, was auch den Wert der unberührten Jahreszahl und des unverfälschten Monogrammes noch erhöht. Wie gut auch die übrigen Bildnisse im selben Saal sein mögen, die von N. Maes, Tilman und anderen, so können sie neben der sitzenden Frau des Thomas de Keyser doch nicht aufkommen. Der Künstler erreicht hier durch eine fleissige aber durchaus sehr geistreiche Malweise eine herrliche Wirkung, die an Kraft kaum derjenigen an den späteren viel breiter und freier gemalten Porträten eines Hals oder Rembrandt nachsteht. Und wie einfach ist dabei doch die ganze Technik! Die erste Untertuschung ist stellenweise (um die Augen und beim Ohr) sofort für die Gesamtwirkung aufgespart und gar nicht weiter übergangen. Die Pinselführung ist eine echt holländische: meist stehen die Striche der Quere nach auf der Längsrichtung der dargestellten Formen; dazu eine Färbung, wie sie auch nur in Holland wächst, so dass alles wohl gestimmt ist, vom weissen Kragen und schwarzen Kleid bis zum graubräunlichen Grund. Das Monogramm hat dieselbe Form wie beispielsweise auf dem Bilde von 1635 in Utrecht oder auf dem von 1627 in London und dem von 1631 im Haag[1]).

No. 214 und 219, die vielleicht Gegenstücke bilden, werden vom Katalog demselben Meister, dem de Keyser nämlich, zugeschrieben, wohlweislich mit beigefügtem Fragezeichen. Einen

[1]) Das Pester Bild ist als vortrefflich hervorgehoben von Bredius im „Kunstbode“ (1880, S. 285) von demselben im Amsterdamer Galeriewerk (S. 16 und 21) und im Utrechter Katalog des „Museum Kunstliefde“ S. 72, wo übrigens die Jahreszahl verdruckt ist. Vergl. auch Woermann, Geschichte der Malerei III. 664.

bestimmten Namen zu nennen ist augenblicklich nicht möglich, doch möchte ich dazu anregen, diese zwei Bilder auf Niclas Elias hin zu studieren. Freilich hängt daran eine Reise nach Amsterdam.

Bildnis und Landschaft finden sich verbunden auf den zwei hübschen Werken des jüngeren Jan Baptist Weenix No. 202 und 238, welche beide signiert sind; eines davon trägt überdies die Jahreszahl 1685.

Durchaus nicht demselben Meister gehört ein anderes Bild an (No. 202), welches in lebensgrossem Kniestück einen Pagen zur Darstellung bringt, wie er eine grosse Schüssel mit Pilzen und einen grossen Vogel trägt (Gelbe Bluse, blaugrüne Schüssel). Ich habe viel eher hier an Cesar van Everdingen gedacht. Unfern von diesem einstweilen noch etwas rätselhaftem Bilde hängt an bescheidenem Platze jenes männliche Bildnis, dessen Gegenstück ich in Pommersfelden aufzufinden Gelegenheit hatte: No. 206, Halbfigur eines vornehmen Herrn. Die Schrift darauf lautet: „Aetat. 58 a° 1607". Das Monogramm *f* und o oder *f* und c steht darunter.

Eingestreut zwischen die Bildnisse und Figuren finden wir im Saal noch einige bedeutende Landschaften. Voran zwei gute Bilder Allards van Everdingen. No. 210 ist eine gut erhaltene, hell gestimmte Gebirgslandschaft von zweifellos echter Signatur: „A. van Everdingen" in lateinischer Kursive. Mit gutem Gewissen können wir uns dem eingehenden Studium dieses Bildes widmen. Wir blicken über den rotbraunen Vordergrund hinweg auf die graubraunen Felsen rechts im Mittelgrunde, auf denen die späte Nachmittagssonne in rosigen Lichtern spielt. Wir blicken auf den freundlichen Mühlteich im fernen Mittelgrunde links und noch weiter hinaus auf die waldige Ferne mit hohen Bergen, deren milchige helle Töne eine gute Luftperspektive hervorbringen. Die weiche Mache, der breite Vortrag verkünden den reifen Stil.

Das zweite Bild des Meisters steht künstlerisch noch höher und sah den Meister in seiner allerbesten Laune

(No. 241). Everdingen gewährt uns hier einen genussreichen Blick in ein schattiges Gebirgsthal, wo an einem lebhaften Bache malerische Hütten und ein Kirchlein stehen. So sieht es im Hochgebirg aus an heissen Sommernachmittagen, wenn hohe Gipfel und dichte Bäume das unmittelbare Sonnenlicht abblenden. Einzelne Lichter fallen auf den Vordergrund und lassen zwei kleine Herden je mit einem Hirten deutlich erkennen. Die Abtönung vom Braun des Vordergrundes zum grünen Schatten in den mittleren Gründen und zu den milchigen Tönen der Ferne und des Himmels, auf welchem grosse Wolkenballen aufsteigen, ist ganz meisterhaft. Der hohe Berg in der Ferne zeigt rosige graue Lichter, die wohl den sinkenden Tag anzeigen. Soweit hätten wir die schöne Gegend genossen. Nun kommt aber die Kritik nachgehinkt: die Signatur ist falsch. Ich sehe, dass sich die ziemlich moderne Hand, welche ganz überflüssigerweise auf das treffliche Bild auch noch den Meisternamen setzte, sich bemüht hat, den Beschauer über ihr unredliches oder wenigstens sehr gewissenloses Vorgehen zu täuschen. Mit derselben fremden Farbe, mit der die Signatur hingesetzt ist, sind in der nächsten Nachbarschaft da und dort auch einige Strichelchen ins Gras gesetzt, damit das Fremde des Tones nicht auffallen soll. Ich möchte hier auf diesen Schwindel aufmerksam machen, den ich auch in anderen Fällen oft genug beobachtet habe. Das Bild selbst hat so vollkommene Analogien mit guten echten Bildern Everdingens, dass es ein Frevel wäre, an dieser Benennung auch nur im mindesten zu rütteln. Die Signatur aber, wie sie jetzt auf dem Bilde klebt, ist falsch.

Neben einem guten Everdingen nimmt sich der beste J. Griffier immer etwas konventionell und farbendruckartig aus. Man erprobe das an der Rheinlandschaft oder Moselgegend No. 204 in demselben Saale.

Einen besseren Eindruck werden die Meisten von No. 205, einem Werk des Adam Pynacker erhalten (Fluss mit beladenen Kähnen), das der mittleren oder frühen Zeit des

Künstlers angehören dürfte. Nicht ohne Reiz ist auch die italisierende stimmungsvolle Abendlandschaft No. 223, die mit dem vollen Namen bezeichnet ist. Das Pester Bild wird wohl echt sein, obwohl der Gegenstand desselben zweimal vorkommt. Der Doppelgänger, eine gleichfalls von Pynacker herrührende Tafel, befindet sich in der Sammlung des kunstbegeisterten Fabrikanten Hermann Stricker zu Hietzing bei Wien. Ein „stilgleiches“, dem hiesigen sehr verwandt komponiertes Bildchen hängt im Schloss zu Aschaffenburg (dort No. 13). Pynacker scheint mehrere seiner Bilder selbst wiederholt zu haben, wobei ich nur an den Wartturm des Belvedere erinnere [1]), der sich in einem guten zweiten Exemplar in Florenz befindet [2]). Bei Gelegenheit komme ich ausführlich auf Pynacker zu sprechen. Heute habe ich ihm nur noch zwei Bilder in der Pester Galerie abzusprechen, zunächst No. 225. Das Bild ist schwer zu bestimmen und sei hiermit der Aufmerksamkeit aller kritischen Besucher empfohlen. Es hat Züge von Jan Hackert, noch mehr von Isaak Moucheron. Das zweite Bild, bei dem ich die Benennung Pynacker nicht anerkenne, ist No. 192 in einem benachbarten Raume (Zimmer VI). Die kleine Landschaft, die ich meine, scheint mir viel eher in der Behandlung der Bäume und im reinen Blau des Himmels mit seinen warm gestimmten Wolkenballen die Art des Jan Hackert anzuzeigen [3]).

---

1) Gestochen von W. French für Görling's „Belvedere“ und von G. Döbler für das Haas'sche Belvederewerk.

2) Photographiert von Alinari. Das Bild in den Uffizien ist minder gut erhalten als das Wiener.

3) Einmal bei dem Negieren Pynacker's angelangt, möchte ich auch das fragliche Braunschweiger Bild lieber auf Fred. Moucheron beziehen (kaum auf Isaak), denn auf Pynacker. Die Beziehungen zum verwandten Bilde des Both im Haag, welche Riegel betont, werden sich am ungezwungensten dadurch erklären, dass wohl beide Künstler Jan Both wie Moucheron oder Pynacker dieselbe Örtlichkeit zur Darstellung gewählt haben. Ein ähnliches Zusammentreffen ist schon öfter, auch in der modernen Landschaftsmalerei vorgekommen, die doch an Eigenartigkeitssucht nichts zu wünschen übrig lässt. In manchen Thälern giebt es nur wenige Punkte, wo man bequem zeichnen kann, und diese sind es, auf welche die verschiedensten Künstler ganz unwillkürlich ver-

Der Jan Asselyn No. 239 mag richtig bestimmt sein, und bei No. 243 von Frederick Moucheron giebt es bezüglich der Benennung keinen Zweifel.

Nicht zu übersehen ist noch No. 232, eine Landschaft von Jan Bapt. Weenix (dem älteren) mit Ruinen eines antiken Säulenbaues, ferner No. 227, eine dem Adriaen Ver Boom einstweilen aushilfsweise zugeschriebene Waldlandschaft, die nebstbei bemerkt ganz nahe an den Stil der rätselhaften Landschaft in Wiesbaden herankommt, ausserdem No. 217 (Tierstück), ein Ex-Potter, der gegenwärtig vermutungsweise als A. Klomp bezeichnet wird[1]).

No. 216, ein gar reinliches sauberes Seebild vom jüngeren Willem v. d. Velde (signiert und mit 1653 datiert, etwa einen halben Meter breit). Die Signatur ist stark übergangen, wonach einstweilen Niemand für ihre Echtheit einstehen kann. Das Bild selbst ist ein gutes und echtes Werk des genannten Künstlers.

Viele werden noch dem Melchior de Hondecouter mit dem Pelikan, dem toll bewegten Don Quichote-Bild des Dominicus van Wynen (Ascanius) ihre Aufmerksamkeit schenken, sowie dem unendlich sorgsam durchgebildeten kleinen Gemälde des Herman van der Myn, das streng genommen in die Abteilung der Antwerpener gehören würde; war doch Van der Myn 1712 auf 1713 und 1716 auf 1717 als Meister in der Antwerpener Gilde eingeschrieben[2]) wohnte er doch in

fallen. Ob nun aber freie Kopie nach Both oder selbständige Arbeit, so wird mir Pynackers Urheberschaft bei dem Braunschweiger Bilde stets zweifelhaft sein. Den Namen (Isaak) Moucheron hat das Bild schon bei Pape geführt.

[1]) Er ist als Paul Potter gestochen für Görling's „Belvedere“ und ist nicht dasselbe Bild, das ca. 1822 aus der Sammlung Hoppe zu Esterhazy gekommen war. Vergl. die geschichtliche Einleitung zu diesem Kapitel. Denn schon Fischer's Katalog von 1815 S. 160 verzeichnet das vorliegende Bild (NB als echt und daneben noch eine Kopie nach dem Pariser Bild von 1652).

[2]) Nach den Liggeren II. 680, 702, 704.

Antwerpen auch späterhin [1]). Das in Pest befindliche Werk (No. 212) ist vielleicht sogar in Antwerpen entstanden, da es mit 1718 datiert ist. Allerdings hat der Künstler (nach van Gool's Bericht) innerhalb des Jahres 1718 eine Geschäfts-Reise nach Paris unternommen. Doch dürfte er, der so unsäglich sorgsam malte, während der nicht eben erfolgreichen Reise kaum die nötige Musse für's Malen gefunden haben. Er scheint überhaupt kein eigentlich fruchtbares Talent gewesen zu sein, sonst wären seine Werke nicht heute schon zu förmlichen Raritäten geworden [2]). Betrachten wir deshalb das Gemälde in Pest aus der Nähe. Die verzweifelnde Hagar in der Wüste hat sich der Künstler als Vorwurf gewählt. Sie ist aufgefasst, wie eine Dame, die in prächtigem Seidenkleid und wollenem Überwurf einen Spaziergang etwas über die Kräfte gemacht hat und nicht mehr weiter will. Ermüdet hat

---

1) Nach Van Gool: „Nieuwe Schoubourg der nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen" II. Bd. (1751) S. 34 bis 49. Vergl. auch Weyermann's „Levensbeschryvingen" IV. S. 353 ff. und neuerlich Max Rooses in Obreen's „Archief" VI. 326 ff. Manches auch in den Lexika und Handbüchern. Nach Van Gool, der hier als Hauptquelle zu betrachten ist, wurde der Künstler 1684 zu Amsterdam geboren; 1741 sei er zu London gestorben. Der N . . . van der Myn des Weyermann ist offenbar niemand anderer als Herman v. d. Myn, wie aus der Übereinstimmung der Biographie hervorgeht.

2) Van Gool, der hier besonders gut unterrichtet ist, kannte noch eine Menge von Bildern des Van der Myn, unter anderen auch die Blumenstücke, die ehedem alle in Düsseldorf waren und von denen sich eines in der Münchener Pinakothek erhalten hat. Ein anderes Blumenstück, vermutlich gleichfalls aus Düsseldorf, befindet sich in Schleissheim. In Augsburg sieht man ein feines Sittenbildchen No. 530. Bei O. Pein in Berlin war eine Sophonisbe von 1726, die nach Angabe des Auktionskataloges von 1888 aus der Sammlung Müllendorf stammt. Zwei Bilder mit Blumen und Früchten, gemalt „door den vermaarden van der Myn", die in Hoet's Katalog II S. 61 verzeichnet werden, können nur von unserem Künstler gewesen sein, auch ein Christus im Seesturm „door van der Myn" (a. a. O. S. 62). Denn letzteres Bild ist durch van Gool beglaubigt. Bei anderen Bildern, die Hoet's Katalog noch verzeichnet, bei einem Bacchanal, einem Familienstück und einem „Heer en Dame, galant geschildert" wird der Künstler A. van der Myn genannt, wonach man diese Werke bis auf weiteres auf Andreas van der Myn beziehen muss, der ebenfalls bei Van Gool vorkommt. Von einem Bildnis des Lord Charles Baltimore erfahren wir durch Rooses. Das Pester Bild ist zutreffend charakterisirt bei Betty Paoli (Wien's Gemäldegalerien S. 178.)

sie sich auf einen Felsen niedergelassen. Sie weint. Die mitgenommene Feldflasche ist leer, denn sie liegt halb nach unten gekehrt neben Hagar auf dem Felsen. Oben fast mitten erscheint in dunklen Wolken der tröstende Engel. Erfindung Farbe und Zeichnung sind furchtbar geziert. Das Beste an dem ganzen Werk ist vielleicht die virtuose Wiedergabe des gelblich und grünlich schillernden Seidenstoffes. Die feinste Ausarbeitung jeder Kleinigkeit und die eigentümliche Wahl der Farben verrät den Blumenmaler, der sich auch nicht enthalten konnte, allerlei Pflanzen (darunter blühenden Mohn) in die Wüste hineinzusetzen. (Bezeichnet: „H: VAN DER MYN 1718" in dunkler Schrift mit heller Höhung an der rechten Seite. Hoch 0,47 breit 0,385.)

Ein nahe gelegener kleinerer Raum enthält neben einem guten Wynants, der schon genannt wurde, eine treffliche Landschaft von Anthoni van Borssum (Weite Gegend mit breitem Fluss. Vorn ein Reiter mit rotem Mantel), welche vom Meister bezeichnet ist[1]), ferner Werke von Arnout van der Neer, sowie jene, dem Pynacker zugeschriebene Landschaft, die ich für ein Werk des Jan Hackert angesehen habe (No. 192). Ein kleiner Adriaen v. d. Velde No. 136 darf nicht übersehen werden.

In unseren Galerien ist ein Iuriaen Ovens, wie er hier (als No. 191) zu finden ist, eine Seltenheit. Eine Mutter mit drei Kindern ist dargestellt[2]) und zwar fast in Lebensgrösse. Die blühende bunte Carnation des Meisters, sowie seine flüssige breite Technik sind an diesem sicheren, signierten Werk von 1657 sehr deutlich ausgesprochen[3]).

---

1) Vergl. hierüber Bredius im nederl. Kunstbode II (1880). Im Kapitel über die Bamberger Galerie wurde der Vorname des Künstlers leider verschrieben.

2) Vergl. hierzu Bredius im „Kunstbode" von 1880.

3) Man weis, dass viele Angaben über J. Ovens in der Litteratur über die Schüler Rembrandt's zu suchen sind. Viele Werke sind verzeichnet in Hoet's Katalog I. S. 1 ff. Vergl. auch Repertorium f. Kunstwissenschaft X. S. 139 ff. den „Kunstbode" II. und III., „Oud Holland" VIII, und in neuester Zeit Bredius im Amsterdamer Galeriewerk S. 37.

Auch Lodewyk van der Helst ist bei uns zu Lande eine Rarität (No. 200, Bildnis)[1]. Das etwas gläsern gehaltene Bild ist monogrammiert: „L. VH". (V und H aneinandergeschoben) und datiert: „1668". Das Monogramm sieht ebenso aus, wie das auf dem Bilde des Meisters im Kunstliefde-Museum zu Utrecht.

No. 194 von Jan Weenix, ein gutes Bild mit exotischen Vögeln, ist sehr breit und doch fleissig gemalt, wie die späteren Werke des genannten Meisters überhaupt, den wir hier in Pest schon als Porträtmaler kennen gelernt haben. Die vorhandenen Bildnisse (von 1685) fallen um Vieles früher als das Tierstück vor uns; denn dieses führt die Jahreszahl 1702.

No. 186. Ein grosser, breiter Geflügelpark von Cornelia de Ryck ist als sicheres Werk der seltenen Künstlerin bemerkenswert [2].

Zwei Stilleben sind hier No. 190 und 201. Letztere Nummer ist ein sorgfältig durchgebildetes Werk von der kunstreichen Hand des Jan van der Heyden, dessen Landschaften mit den fein detaillirten Gebäuden darauf allbekannt sind und dessen sorgfältig durchgebildete Stillleben hie und da vorkommen [3].

Das Pester Bild mit seinen Globen, aufgeschlagenen Büchern, japanischen Geschirren und vielem anderen ist ein vortreffliches Stück, das durch ein Bild im Bilde (es ist etwa, wie Bredius zuerst vermutete, ein Lairesse, der über dem Kamin dargestellt ist) ganz besonderes Interesse erhält. Die Bezeichnung sucht man lange, um sie endlich auf dem roten

---

1) Vergl. Chronique des arts vom 12. Februar 1887. Das interessante Bild wurde 1886 angekauft. Über den Maler vergl. hauptsächlich den Utrechter Katalog von de Vries und Bredius, ferner das neue Amsterdamer Galeriewerk S. 43 und 60.

2) In einem Amsterdamer Katalog von 1728 wird sie als „Iuffrouw de Ryk" genannt (Hoet I. 330).

3) Schöne Beispiele dieser Art befinden sich im Ferdinandeum zu Innsbruck und in der Wiener Akademie. Über das Pester Bild schrieb Bredius im „Kunstbode" von 1880. Die Landschaften des Künstlers, deren viele sich in England befinden, sind bei J. Smith katalogisiert. Vergl. auch die Handbücher für Geschichte der Malerei.

Teppich in kleinen flüchtigen Zügen zu entdecken, aber nicht völlig lesen zu können. Der Name des Künstlers wenigstens ist durchaus nicht deutlich zu sehen. Ich lass: oud I, v—d H 73 i". Besonders die zweite Hälfte der Inschrift ist undeutlich.

Das zweiterwähnte Stilleben No. 190, eine Erwerbung von 1887, wird dem Jan v. d. Velde zugeschrieben. Soweit ich diesen seltenen Stillebenmaler[1]) kenne, kann ich das kleine Bild in Pest mit dem Steinkrug, Pfeifchen, den Spielkarten und der Lunte, nicht für sein Werk halten. Das sichere Bild dieses überaus seltenen Jan v. d. Velde, das ich bei Frau Baronin Tinti-Hahn in Krems kennen gelernt habe, ist weit tüchtiger und mit anderer Palette gemalt als unser Bildchen in der ungarischen Landesgalerie.

Hier bei einem in neuerer Zeit erworbenen Stilleben angelangt, wollen wir ihm einige andere neueste Ankäufe anreihen, die noch nicht katalogisiert sind aber als bedeutende Werke Beachtung verdienen. Es ist zunächst ein Pieter Claesz, der hier in flotter fast breiter Mache uns die Reste eines reichlichen Nachtisches zu schauen giebt. Unter den vielen leckeren Dingen, die vor uns ausgebreitet sind, fällt eine angebrochene Pastete auf und ein Teller, mit einer Orange und einer halbgeschälten Citrone. Die Jahreszahl 1647 und das bekannte Monogramm mit P c findet sich auf einer Messerklinge[2]).

Ein weiteres gutes Stilleben, das erst in jüngster Zeit erworben ist, zeigt unverkennbar die breite, fette Manier des Willem Klaesz Heda, dessen Namen man auch bald auf dem hübschen Bilde entdeckt: „ · HEDA · F · 1656“· steht

[1]) Über den ich in der Chronique des arts von 1891 Einiges mitgeteilt habe. Vergl. auch Havard l'art hollandais IV. Bd.

[2]) Wichtige Mitteilungen über den Künstler, dessen Werke übrigens durchaus nicht selten sind, findet man bei Van der Willigen S. 76 ff., in Nagler's Monogrammisten II. No. 512, in der Zeitschrift für bildende Kunst XVIII. 167 f. (Bredius), bei Bode in den „Studien“ S. 224 ff.; ferner in den Galerie-Katalogen von Aachen, Berlin und Dresden. Über die neuerworbenen Bilder in Pest vergl. Lützow's Kunstchronik, Neue Folge I, 200.

im Rande des weissen Tuches, das vorn über den Tisch herabhängt. Als bedeutsamer ausgiebiger Mittelpunkt wurde vom Künstler ein grosser angeschnittener Schinken gewählt, um welchen er zwei halbvolle Weingläser, einen Teller mit einem Messer darauf, ein hohes Champagnerglas und Anderes in geschmackvoller Weise verteilt. Wie sonst auf seinen Bildern hat er auch hier den Hintergrund unbestimmt und dunkel braungrau gehalten.

Auch ein Gemälde aus dem älteren Bestand der Galerie wollen wir erst hier im Zusammenhang mit anderen bedeutenden Stilleben betrachten. Ich meine No. 265 im VIII. Saal, ein grosses, dunkel gestimmtes Breitbild, dessen Monogramm heute auf Frans Franszoon Hals gedeutet wird. Die fast überladene Komposition ist eine wahre Fundgrube für solche, die kunstgewerbliche Studien treiben. Goldgefässe, silberne Gegenstände, ein reich montierter Nautilus, Münzen, Bullen, Siegel, Urkunden, das alles liegt vor uns, wirr durcheinander. Ein stilverwandtes Bild konnte ich in der Galerie Nostitz auf denselben Meister beziehen, von dem in diesen Studien schon die Rede war[1]).

Wir haben noch einige kleine Räume (XII, XIII und XIV) aufzusuchen, in denen bunt aneinander gereiht eine Menge holländische Bilder zu finden sind. Im Zimmer XII sehen wir neben einem unfreundlichen Bilde von Lieve Verschuir (Brand einer grossen Stadt, wohl Londons[2]); No. 380) einen sehr interessanten frühen C. Poelenburg mit dem „C· P·“ und der Jahreszahl 1628 (No. 381). Die Landschaft verrät

---

[1]) Siehe S. 121. Hier habe ich nur beizufügen, dass die geringe Übereinstimmung mit dem scheinbar signierten Frans Fransz Hals in Schwerin dadurch sehr erklärlich wird, dass sich jenes Schweriner Bild neuerlich als J. M. Molenaer's Werk herausgestellt hat. (Gütige briefliche Mitteilung von A. Bredius.)

[2]) Das Bild ist erwähnt in Woermann's Geschichte der Malerei Von Wichtigkeit sind die Mitteilungen über den Maler von Bredius in „Oud Holland“ VIII, J. Sysmus Schildersregister (bei L). Eine kleine Marine in der gräflich Schönborn'schen Galerie in Wien, die irrthümlich als Verschuring katalogisiert ist, muss nach Analogie mit dem Pester Bilde von Lieve Verschuir sein.

noch ziemlich deutlich Elsheimers Einfluss, der auch an den Figuren recht wohl zu bemerken ist. Es sind sieben Kinderfiguren in mythologischer Verkleidung dargestellt, offenbar Kinder aus sehr vornehmem Hause, höchst wahrscheinlich aus dem Friedrichs V. von der Pfalz. Unser Bild ist laut Datierung im Jahre 1628 vollendet worden. Damals waren von den vielen Kindern Friedrichs folgende am Leben: Heinrich Friedrich (geboren am 2. Januar 1614), Karl Ludwig (geboren 1617), Elisabeth (geboren 1618), Rupert (geboren 1619), Moritz (geboren 1620), Louise Hollandine (geboren 1622), Eduard (geboren 1625), Marie Henriette (geboren 1626) und Philipp (geboren 1627), im Ganzen neun. Von diesen dürften mit Ausnahme des Jüngsten und des Ältesten alle auf unserem Bilde zu finden sein. Der Älteste, im Jahre 1628 zum mindesten schon dreizehnjährige, dürfte sich von der kindischen Mummerei ausgeschlossen haben und der Jüngste lag noch in der Wiege und konnte unmöglich mithelfen, die mythologische Gruppe abzurunden. Der etwa eilfjährige Knabe rechts im Bilde, der den Eberkopf hält, ist also fast sicher Karl Ludwig. Neben ihm steht Rupert (als Amor mit einem grossen Pfeil). Etwas weiter zurück steht Moritz. Mitten sitzt die zehnjährige Elisabeth, an welche sich die jüngere Schwester Louise Hollandine anschmiegt. Rechts von dieser steht der kleine etwa dreijährige Eduard und sitzt die noch kleinere, vielleicht noch nicht zweijährige Marie Henriette, womit die Siebenzahl voll ist. Der kleine Ludwig war schon 1625 gestorben und die erst gegen Ende des Jahres 1628 geborene Charlotte kann überhaupt für das vorliegende Bild gar nicht in Betracht kommen, da Poelenburg die sauber durchgebildete Tafel keinesfalls erst gegen Ende von 1628 begonnen hat. Eine befriedigende ikonographische Erklärung des bisher von der Litteratur vernachlässigten Bildes wird hiemit zum ersten Mal gegeben[1]).

---

[1]) Erwähnt ist das Bild mit wenigen Worten in dem Werke „Wiener Galerien“ (Wien, Verlag von V. A. Heck).

Die kleine Leinwand von Andries Both mit der Jahreszahl 1630 ist der ekelhaften Darstellung nach ebenso widerlich als sie durch die Kunst der Lichtführung und durch die virtuose fette pastose Malerei des seltenen Künstlers geradewegs imponiert (No. 382, Das Lausen, Kerzenlichtwirkung).

No. 383 ist eine Anbetung durch die Hirten von Hendrik Martensz Sorgh, die uns den, meist weltliche Vorwürfe wählenden Meister einmal bei einem biblischen Stoffe sehen lässt. Durch die alte echte Bezeichnung links auf einem Brett ist die Autorschaft sichergestellt. Je ein biblisches Bild des Sorgh befindet sich auch in Braunschweig und in Kopenhagen.

No. 384 von François Verwilt führt uns in einen Stall, wo eine Kuh, Ziegen und Schafe untergebracht sind. Eines der Schafe (rechts) wird gemolken. Betrachten wir dieses Bild genauer, so wird uns klar, dass die gläserne glatte Manier eines modernen Verboeckhoven mit ihren Wurzeln bis ins 17. Jahrhundert zurückreicht und zwar auf solche „fynschilders", wie Verwilt einer war [1]).

Die italienische Berglandschaft No. 385 dürfte ganz richtig als Jan Both getauft sein. Die Figuren aber sind kaum von Andries Both [2]).

---

1) Fr. Verwilt wird „Fijnschilder" in einer Urkunde der Middelburger Lukasgilde von 1662 genannt (mitgeteilt von A. Bredius in Obreen's Archief VI S. 196). Es ist vielleicht vielen willkommen, wenn ich hier auch auf einige ausserhalb Pest's befindliche Werke des seltenen Meisters hinweise. In Amsterdam ist von ihm ein äusserst hübsches sehr lebendiges grosses Bildnis. Im Innsbrucker Ferdinandeum findet sich ein Bildchen mit Amoretten (signiert, aber nicht vollkommen gut erhalten). Ein anderes signiertes Bild hängt seit 1885 in Kassel. Dem Verwilt wird mit Recht zugeschrieben ein Bild mit Amoretten in der Czerningalerie in Wien. Eine badende Nymphe befindet sich in Kopenhagen und ein anderes Bild im Dulwich-College bei London. Viele Bilder sind in Hoet's Katalogen erwähnt (I. 10, 251, 296, 489 und II. 7, 284, 491, 664). Zu Anfang des Jahrhunderts sei bei Schmidt in Kiel ein Bacchanal von Verwilt gewesen (nach Füssli's Lexikon, Nachträge). Descamps II. 28 macht darauf aufmerksam, dass viele Bilder des Verwilt für Werke des Poelenburg angesehen werden. Weyerman (I. 334) verweist ihn ebenfalls in's Gefolge des Poelenburg.

2) Dies ist wenigstens die sehr gegründete neue Anschauung über die Figuren auf Jan Both's Landschaften. Vergl. Bode in den „graphisch. Künsten" XII S. 71. — Ein zweiter J. Both in Pest muss erst auf J. Wils geprüft werden.

No. 386 wird als sicheres Werk des Daniel Vertangen allen denen von Wichtigkeit sein, die sich Mühe geben, die holländischen Arkadier des 17. Jahrhunderts richtig zu bestimmen. Dieselbe Komposition mit dem tanzenden Paar und den zusehenden Nymphen, wie hier in Pest, hat Vertangen noch einmal mit geringen Veränderungen gemalt. Das zweite Bild hängt in Braunschweig und ist im grossen H. Riegelschen Galeriewerk reproduziert. Das Pester Bild hat A. Weinwurm photographisch aufgenommen. Die auffallende, nackte sitzende Nymphe rechts im Vordergrund auf diesen Bildern verweist durch ihre Haltung das Werk sofort in die Kreise des Utrechters A. Bloemaert, die ja sehr weit gezogen waren. Seine gestochenen Vorlageblätter (die in meinen Galeriestudien schon erwähnt wurden) haben gewiss ihren Weg schon früh über Utrecht hinaus genommen. Vertangen, der (nach Bredius) die meiste Zeit seines Lebens in Amsterdam geschaffen hat und der in der Utrechter Gilde nicht nachweisbar ist, mag durch jene Vorlageblätter ebenso sehr wie durch die Gemälde des Abraham Bloemaert und seiner frühen Schüler und Nachahmer in die arkadische Richtung hineingezogen worden sein. Mit Poelenburg verglichen, den man als den Hauptmeister der Utrechter Arkadier ansehen darf, ist Vertangen stets etwas hart und bunt in den Hauptfiguren. Auf seinen Bildern findet man ferner meist im Vordergrund blauweiss gewordene Blattpflanzen und im Mittelgrund fuchsige rostrote Töne an der Vegetation.

No. 387 von Paul Moreelse. Dies reizende Bildnis einer jungen Dame gehört gewiss zu den besten Werken des Meisters. Ehedem hat es auf Grund einer gefälschten Signatur als Rembrandt gegolten, was wir schon aus der Einleitung zu diesen Studien wissen [1]).

[1]) Über das Pester Bild vergl. Bredius im „nederlandschen Kunstbode“ von 1880 S. 285 und 373 und den einschlägigen Abschnitt im Galeriewerk von Pulszki und Tschudi. Nagler's Lexikon (im Artikel Rembrandt, XII. Bd. 423) sagt „junge Dame mit Handschuhen und einem Fächer. Galerie Esterhazy. G. J. Schmidt hat ein Bild der Sammlung des Grafen von Kamke gestochen, „eine Dame mit dem Fächer darstellend“; Nagler vermutet also die Identität beider Bilder.

Eine harte Nuss erwartet unser kritisches Gebiss bei No. 388, einer wertvollen Landschaft mit einem Eremiten in felsiger Gegend. Die ältere Benennung Everdingen meine ich nicht festhalten zu dürfen, obwohl die fette und pastose Behandlung im allgemeinen auf einen Holländer schliessen lässt. Die Entstehungszeit wird sich auf die Jahre zwischen 1630 und 1650 etwa bestimmen lassen. Den Gedanken, dass der Brüsseler J. v. Arthois (1613—1686)[1]) der Meister des Bildes sei, will ich nur so nebstbei hersetzen. Ein augenscheinlich frühes Werk des genannten Künstlers, das sich in der gräflich Czernin'schen Galerie zu Wien befindet, schien mir die Brücke vom Pester Bild zu den reifen Arbeiten des Arthois abzugeben.

No. 391, ein samtartig, herrlich gemaltes Stillleben von Mat. Wytman, No. 392, ein lesender Alter von Hendrik Bloemaert in reinlicher aber etwas leerer Weise durchgeführt und No. 393 (drei Soldaten beim Kartenspiel, rechts lehnt eine Fahne) vermutlich von A. Duck werden viele Anregung bieten. Der Bloemaert ist monogrammiert mit HB (aneinandergeschoben)[2]).

An einer anderen Wand sehen wir ein wertvolles Bildchen, das zunächst in ikonographischer Beziehung von Interesse ist. Es bringt die bekannte Erzählung vom Warm- und Kaltbläser und vom Satyr zur Darstellung. Einen bestimmten Meister weis heute Niemand für dieses Bild namhaft zu machen, doch möchte ich es wenigstens der Richtung des Cornelis Bega zuweisen (No. 395).

Ein glatter Adriaen van der Werff (Bildnis einer Dame, Kniestück) ist in seiner Benennung in keiner Weise

---

1) Vergl. bezüglich der Jahreszahlen Lewin in der Zeitschrift für bildende Kunst XXIII S. 137.

2) Über den seltenen Hendrik Bloemaert vergl. hauptsächlich Muller „Schildersvereenigingen te Utrecht“ und den „Catalogus der Schilderijen in het Museum Kunstliefde te Utrecht“ (A. de Vries und Bredius). — In Stockholm befindet sich nach Angabe des dortigen Galeriekataloges eine Halbfigur eines Alten, die mit H. Bloemaerts vollem Namen gezeichnet ist.

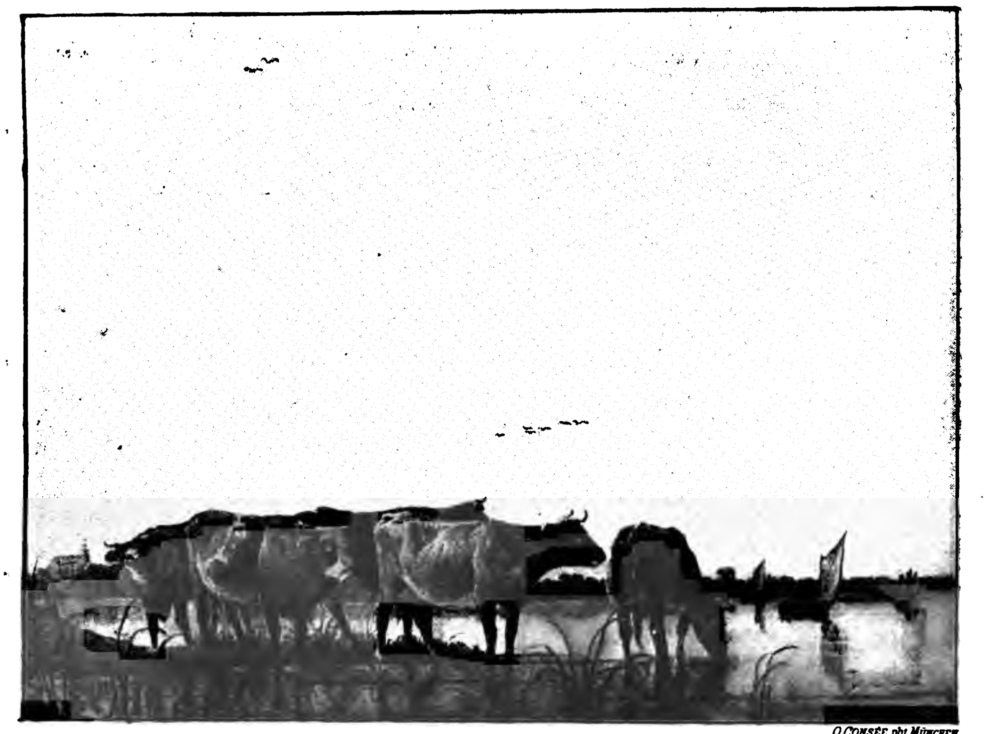
anzufechten [1]), nicht ebenso ein grosses Breitbild des Albert Cuyp (No. 398), auf dem eine ganze Familie in einer Landschaft porträtiert erscheint. Die Figuren haben etwa 2/3 Lebensgrösse und würden den Übergang zu Albert Cuyp's lebensgrossen Bildnissen ohne Landschaft bilden, könnte man sich vollkommen überzeugt halten, dass unser Bild thatsächlich ein Werk des genannten Malers ist. Die Signatur hat mir nicht ganz unverdächtig geschienen. Das Bild selbst ist alt und gut, aber von wem? [2])

Ein wirklicher Albert Cuyp, bei welchem weder die richtige Benennung des Bildes noch die Echtheit der Unterschrift irgendwie in Zweifel kommen können ist No. 408, das glänzende Breitbild, dessen kleine Nachbildung nebenstehend gegeben wird. Die Rinderherde im Wasser und in der hellen flachen Gegend mit den ruhigen Linien gehört zu den wirkungsvollsten Bildern des berühmten Malers. Die Wasserfläche ist ziemlich ruhig, fast glatt spiegelnd und giebt so die Töne des zwar bewölkten aber lichtdurchtränkten Himmels in stimmungsvoller Weise wieder. Die Rinder, die über die niedrige Landzunge zum Wasser herankommen sind Meisterwerke für sich ebensosehr wie sie in der feinst ausgedachten Weise das Ganze der Landschaft beleben. Auf No. 410, die ebenfalls als A. Cuyp verzeichnet wird, (Landschaft mit einem Herrn und einer Dame zu Pferd) vermisst man ähnliche hoch künstlerische Begabung, wonach mir die Richtigkeit der Benennung fraglich erscheint. Zwei gute Bilder aus ver-

---

1) Weniger sicher erscheint mir die Grablegung No. 413, von der ein zweites besseres Exemplar (das ich aber nur aus der Erinnerung verglichen habe) in der Liechtensteingalerie zu Wien hängt, und die Susanna No. 396, die gleichfalls als Werke des Adrian v. d. Werff im Katalog verzeichnet werden. Eine meiner älteren Notizen, die bei frischer Erinnerung an eine niederländische Reise gemacht ist, bezeichnet die Susanna als eine Kopie des Bildes bei Steengracht im Haag. — Auch der Pieter v. d. Werff No. 414 passt mir nicht vollkommen zu der Art des Genannten, viel eher jedoch zur Richtung eines Elliger.

2) In Woermann's Geschichte der Malerei ist das Bild indirekt anerkannt, da von zwei echten Bildern die Rede ist. No. 410 kann dabei kaum gemeint sein, wohl nur 398 und 408.

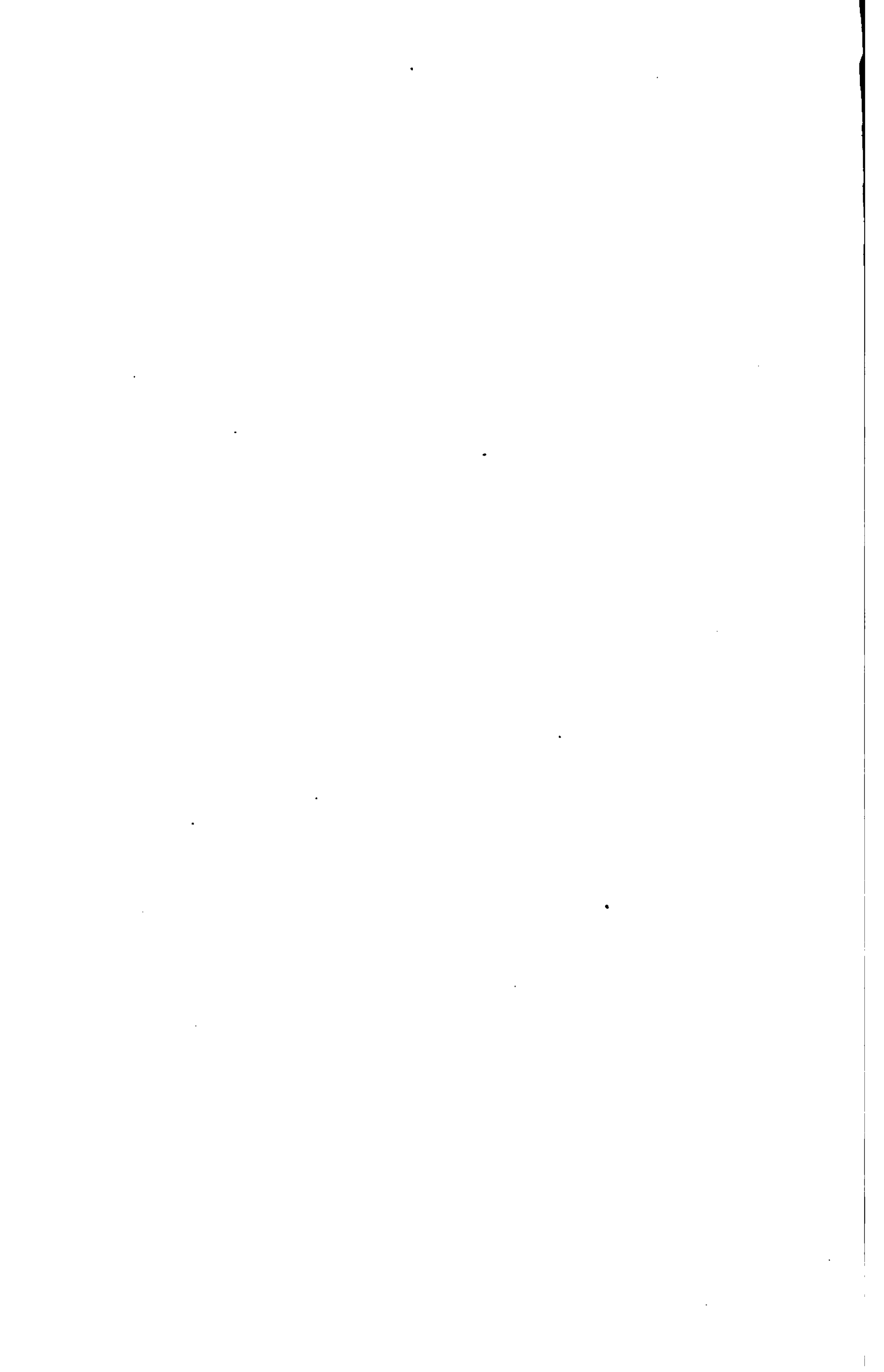


A. Cupy.

O. CONSÉE, pht. MÜNCHEN.

KÜHE AM WASSER.

Nach dem Original in der ungarischen Landesgalerie zu Pest.



schiedenen Jahren, das eine von 1649, das andere von 1638, findet man hier auch vom Vater Jakob Gerritsz Cuyp, dem bekannten tüchtigen Dordrechter Meister. Es sind die Halbfiguren eines Herrn und einer Dame (No. 403 und 412).

Zu beachten ist hier noch ein bezeichneter Pieter de Bloot (No. 401 Bauerntanz von 1634) sowie ein kleines Bild mit einem nächtlichen Brande von Egbert van der Poel (No. 415).

Mehrere Landschaften, die nunmehr eingereiht werden, sind sehr verschieden im Wert. Der signierte J. v. Schijndel (No. 399) erhält nur durch die Seltenheit des Meisters einiges Interesse[1]), wogegen der signierte Guilliam de Heusch ein nettes Bildchen bleibt, so häufig auch die Werke des genannten Utrechter Künstlers sind (No. 400).

Zwei gut bestimmte Herman v. Swanevelt No. 402 und 411 und eine kleine Rheinlandschaft Herman Saftleven's aus seiner mittleren Zeit (No. 406) sind Bilder, an denen wir nicht vorübergehen wollen, obwohl die Swanevelt's (wie sonst auch) etwas leer sind, und obwohl ein H. Saftleven, auch wenn er monogrammiert ist, nicht als Seltenheit angesehen werden kann.

Den Jacob van der Ulft von 1670 (No. 405) haben wir schon in anderem Zusammenhang besprochen, sodass wir in dem Raume, wo wir uns befinden wohl nur mehr den Monogrammisten „D. V. F. P“ zu betrachten haben, der mit seinem Handzeichen eine Grotte versehen hat, in welcher Nymphen baden (409). Früher galt das hübsche Bildchen als Vertangen, womit ungefähr die Malergruppe gekennzeichnet ist, aus der unser Bildchen offenbar hervorging. Doch wird man auch flandrischen Einfluss hier nicht verkennen dürfen. Unter den Werken aus der genannten Gruppe, die mir untergekommen sind, steht dem Pester Bilde am nächsten ein sog. Poelenburg im Schloss zu Aschaffenburg (No. 154).

---

[1]) Über diesen Bredius im „Kunstbode“ (von 1880), wo sich wichtige Mitteilungen über den Maler finden.

Zwei richtig bestimmte Bilder, eines von Wutky, das andere von Christian Hilfgott Brand, verkünden uns, dass wir nunmehr eine Reihe von deutschen Malern des 18. Jahrhunderts zu sehen bekommen. Fassen wir Mut, um in die benachbarten Räume zu treten. Wir wissen ja alle, dass der unvergleichliche Wert der Kunst des 18. Jahrhunderts nicht im einzelnen Gemälde liegt, sondern in der fein empfundenen und wohldurchdachten Gesamtausschmückung von Innenräumen, wie in der phantasievollen Gestaltung ganzer Gebäude. Wie sehr man auch für die Summe von Reiz und Anmut empfänglich sein kann, die in all' dem zum Ausdruck kommt, braucht man doch seine Bewunderung nicht auf die einzelnen Bilder zu übertragen, die, herausgerissen aus ihrer blendenden Umgebung als Kunstwerke für sich betrachtet notwendigerweise in ihrer innerlichen Hohlheit und äusserlichen Unwahrheit uns nicht gerade imponieren können. Hier z. B. No. 418[1]) zeigt uns ein lebensgrosses Bildnis August des Starken von Johann Kupetzky. Alles Beiwerk ist geradezu pompös behandelt, wogegen man die Auffassung des Antlitzes fast geistlos nennen muss.

No. 419 ist eine Kopie nach dem weiblichen Kopf des Chr. Seibold in der Liechtensteingalerie, wogegen ein Selbstbildnis des genannten Malers (No. 421) echt sein dürfte[2]). Von Interesse ist sicher das signierte Bildnis eines geistlichen Würdenträgers von Johann Heinrich Roos, das sich ungezwungen an ein verwandtes Bild des Meisters im Schloss zu Aschaffenburg anlehnt. Derselbe Maler ist hier in Pest durch zwei Beispiele seiner vortrefflichen Tierstücke vertreten. J. H. Roos, der übrigens noch ganz dem 17. Jahrhundert angehört, kann unter den Nachfolgern Berghem's zu den talentvollsten gezählt werden.

---

[1]) Beschrieben bei A. Nyári: „Der Porträtmaler Johann Kupetzky“ S. 114. No. 37.

[2]) Wie mich Pulszky aufmerksam machte, ist das Eigenbildnis des genannten Malers in der Liechtensteingalerie eine Kopie nach dem vorliegenden Bilde in Pest.

Der jüngere Joseph Roos, von dem gleichfalls ein charakteristisches Bild hier zu sehen ist, lehnt sich ein wenig an die Auffassung seines Urgrossvaters, bildet im übrigen aber schon den Übergang zu den halb modernen Wiener Tiermalern aus der Gruppe der Dallinger.

Ein grosser Geflügelpark von Philipp Saurland ist eine gute dekorative Leistung, die sich aber von den Abfällen der Tafeln eines Jan Fyt und M. d. Hondecouter genährt hat (No. 424).

F. Kessler's männliche Halbfigur (No. 428) vom Jahre 1621 ist in vieler Beziehung von Interesse. Zwar ruht dies deutsche Bild im wesentlichen auf flandrischer Basis, doch hat es auch genug eigenartige Züge aufzuweisen. Im Kostüm ist der dargestellte vermutlich kölnische Herr gegen die Niederlande um etwa 15 Jahre zurück.

J. W. Becker's kleine Gebirgslandschaft No. 430 ist sauber, aber nicht eben geistreich gemalt.

In der benachbarten Abteilung finden wir Gemälde von Max Pfeiler. J. G. Auerbach, Oelenhainz, B. Grundmann, August Querfurt, den beiden Lampi, von Mengs und Angelica Kauffmann, sowie ein kräftig gemaltes ganz wirkungsvolles Dekorationsstück von Martin Ferdinand Quadal (No. 435 Jägerbursche mit Hunden und erlegtem Wild). Die kleine männliche Halbfigur in halber Lebensgrösse No. 437 habe ich für ein Werk J. Seisenegger's gehalten. Für die junge Gesellschaft, in der hier dieses männliche Bildnis hängt, ist es jedenfalls zu alterthümlich. Die Dame vor dem Toilettetisch von Angelica Kauffmann (No. 444 Kniestück von 1795) dürfte die Künstlerin selbst zur Darstellung bringen. Fr. H. Füger's Bethsaba ist ein glattes kleines Bild (No. 438) [1]. Ein bezeichnetes Bildchen von Johann Rudolf Bys zeigt den

[1] Das Bild ist von Geiger geschabt, vergl. Andresen, Malerradierer des 19. Jahrh. II. S. 93.

Künstler, der auch Grosses zu schaffen verstand, in seiner weichen süsslichen kleinen Art (No. 447, Kleopatra). Die Marinen von Jan v. Os möge man als späte Nachklänge der Richtung des jüngeren Willem v. d. Velde nicht unbeachtet lassen (No. 455, 461).

Im dritten Stockwerk, zu welchem wir nun hinaufsteigen, wollen wir im Zusammenhang mit dem bisher Gesehenen zuerst wieder die Niederländer aufsuchen. Wir finden sie in einem grossen Oberlichtsaale und in dem langgestreckten Saal No. XVII, wo wir nun eintreten wollen. Es sind lauter Vlamen, die wir hier zu sehen bekommen, allsogleich No. 544 vom jüngeren Frans Francken (Esther und Ahasver). Der Gruppe der Francken gehört auch das mit „I F“ monogrammierte Bildchen No. 546 an, das nach meiner Erinnerung eine figurenreiche Kreuztragung darstellt. Jan Brueghel der Ältere ist durch gute Bilder vertreten, so durch No. 547 (Landschaft mit Erschaffung der Eva — Rechts im Mittelgrunde der Sündenfall) unter vermutlicher Mitwirkung des Jeroom van Kessel, durch No. 548 (die Arche Noae), ferner durch ein vom Meister signiertes Paradies (No. 550)[1]), durch eine Landschaft mit Diana und Aktaeon (No. 552 — die Figuren vielleicht von Hendr. v. Balen übrigens auch verwandt mit Rottenhammer) und durch zwei jener tollen Spukbilder (No. 551 und 553), deren Figurengewimmel uns gar nicht mehr los lässt, wenn wir einmal angefangen haben, Einzelheiten aufzusuchen. Aeneas in der Unterwelt ist hier der Gelegenheitsmacher für die phantastischen Scenen, wie Brueghel sie ähnlich noch sehr oft dargestellt hat. Diese wilden ungemein mannigfach geformten Knäuel von Halbmenschen Fratzen und Tieren, haben wohl ihre Wurzeln schon in den Drolerien der spätmittelalterlichen Bilderhandschriften. Später bemächtigen sich endlich Hieronymus Bosch und

---

[1]) Das Bildchen stammt, nebstbei bemerkt, aus der Galerie Kaunitz, deren Galeriestempel es trägt. Kugler erwähnt es neben anderen verwandten Bildern des J. Brueghel in seiner Geschichte der Malerei.

Herri Bles dieser Stoffe, bis sie Sammetbrueghel auf den Gipfel des Möglichen treibt. Nachtreter fanden die Genannten genug, besonders der I. Jan Brueghel einen sehr talentvollen in Peter Schoubrouck, der erst in jüngster Zeit eingehend studiert wurde (von Woermann und Sponsel). In diese Richtung gehört nun auch das feine Unterweltsbildchen, das hier No. 549 führt und mit „F. W. fecit" bezeichnet ist. Der Katalog deutet die Buchstaben auf Frans Wouters, worin ich ihm nicht unbedingt beistimmen kann. Ein sicheres signiertes Gemälde des Fr. Wouters, das ich in Kremsier aufgefunden habe [1]) und ein ebenfalls bezeichnetes Bild in der kaiserlichen Galerie zu Wien, beide breit und flüchtig dekorativ behandelt und mit viel grösseren Figuren als hier, lassen sich nicht mit dem feinen Bildchen in Pest zusammenreimen. Auch das Kopenhagener Bild stimmt, nach der Charakterisierung bei Woermann zu schliessen, kaum zu dem Stil unseres F. W. Nun ist's aber stets leichter Einreissen als Aufbauen. Mit dem Aufbau muss ich hier im Rückstand bleiben, da ich eine sichere Deutung des Monogrammes nicht geben kann. Den Frans Wouters als Autor ohne weiteres anzunehmen, ist mir aber nicht möglich auch wenn ich mir vergegenwärtige, dass die Radierungen des Wouters kleine Figuren aufweisen und dass der Künstler auf dem Bildnis bei De Bie im Gulden Cabinet als vorzüglicher Darsteller von „petites figures" bezeichnet wird, was freilich nur im Verhältnis zu den grossen Figuren des Rubens gemeint sein dürfte, der dort auch als Lehrer des Fr. Wouters genannt wird.

Der seltene Jakob Grimmer, von dem wir hier eine geschlossene Reihe von vier Bildern zu sehen bekommen, wird trotz seiner Härte und derben Geradheit viele interressieren. Vier Landschaften haben wir vor uns, in denen die Jahreszeiten zum Ausdruck gebracht sind. Es giebt unzählige Jahreszeitenbilder, fast so viele wie Monatsbilder. Täusche

---

[1]) Vergl. Lützow's Kunstchronik XXIV S. 323.

ich mich nicht, so fallen die meisten Bilder dieser Art in die Zeit der erwachenden Stimmungsmalerei und vor die Blütezeit der holländischen Landschaft. Als man die feineren Probleme von Licht und Luft zu lösen verstand, traten die grob sinnenfälligen Erscheinungen, die den Jahreszeiten angehören für die Maler mehr in den Hintergrund. Grimmer's Reihe hier in Pest ist durch seine Signatur gesichert. Die nahe Verwandtschaft dieser Bilder mit denen des älteren Peeter Brueghel tritt besonders an dem Winterbilde hervor, welches auch durch die Bezeichnung: „GRI . . ER F . . . 1575 (in gelbbrauner Schrift auf hellem Grunde) ein erhöhtes Interesse erhält.

Die Darstellung ist einfach aber doch recht lebensvoll. Auf einem zugefrorenen Flusse bemerkt man allerlei Volk, das mit mannigfachen Spielen beschäftigt ist (kleines Breitbild). Jakob Grimmer, ein Künstler aus der Antwerpener Gilde, ist nur durch wenige erhaltene Bilder bekannt. Ich kenne neben den vier Jahreszeiten in Pest noch eine hübsche kleine vollsignierte Landschaft, die in Wien bei J. C. v. Klinkosch war [1]), und eine figurenreiche kleine Landschaft (etwa ein Sonntagsnachmittag in einem vlaemischen Dorfe), die ich in der Ambrasersammlung mit Sicherheit auf Grimmer beziehen konnte [2]). Hymans, Rooses, V. d. Branden und Woermann führen unter den erhaltenen Werken des J. Grimmer auch eine grosse Landschaft mit Figuren im Stadthaus von Antwerpen an sowie eine Dorfkirmess bei Th. v. Lerius und eine Landschaft im städtischen Museum zu Frankfurt. Ein kleines Breitbild in der Galerie Nostitz dürfte ebenfalls dem Meister angehören, wogegen wohl die Bilder in Brüssel kaum mit Recht auf ihn bezogen werden. Eine Zeichnung die dem J. Grimmer in der Albertina zugeschrieben wird (Anbetung

---

[1]) und die nach gütiger Mitteilung von H. H. O. Miethke bei der Auktion an den Grafen Thun kam. Über dieses kleine Gemälde vergl. „Chronique des arts“ vom 2. Februar 1889.

[2]) Wegen der Signatur, die freilich gekürzt und verblasst, aber zweifellos sicher zu lesen ist. Vergl. Lützow's Kunstchronik XXIV. Bd.

durch die Hirten), kann, nach den Gemälden zu schliessen, ganz wohl von unserem Künstler sein [1]).

In einem wenig freundlichen Zustande befindet sich hier ein Gemälde, das dem älteren Peeter Brueghel zugeschrieben wird: No. 559. Ein Alter reicht einer Alten einen Krug. Scharf charakterisierte Halbfiguren in etwa 1/4 Lebensgrösse. Leider ist das Bildchen übergangen, auch in der Signatur („PETRVS BRVEGEL F“), bei welcher also in diesem Zustand gar nicht gesagt werden kann, ob sie auf eine echte Bezeichnung zurück geht.

Dem Lukas van Valkenborgh wird eine kleine Landschaft (No. 563) zugeschrieben, aber vermutlich nicht mit Recht. Der Künstler hat zwar neben seinen bekannten grobkörnigen Bildern auch Landschaften ganz kleinen Formats geliefert, doch haben all' seine Arbeiten eine andere Palette als das hiesige Bildchen [2]).

Die nächsten Bilder führen uns schon viel weiter in der Zeit herauf als die bisher besprochenen Werke. No. 564 von M. v. Hellemont ist ein grosses Breitbild mit einem Markt, auf welchem Kohl- und Kraut-Köpfe eine wichtige Rolle spielen, wie auf allen ähnlichen Bildern des bekannten Künstlers.

Das Gemälde ist signiert.

No. 267 und 268: zwei gute Werke von Karl Andreas Ruthart, in der Litteratur schon bekannt durch eine Beschreibung im Repertorium für Kunstwissenschaft [3]).

---

[1]) Über diesen vergl. Van Mander's Malerbuch und Hymans Kommentar, Sandrart's Teutsche Akademie, sowie die Handbücher der Geschichte der Malerei, die Künstlerlexika und die Antwerpener Liggeren.

[2]) Ein Bild ganz kleinen Formats hängt verkannt in der Akademie zu Venedig (Loggia Palladiana No. 59) als B. Breenberg. Es ist eine Voralpenlandschaft mit ziemlich hohem Augenpunkt und von sehr realistischer Auffassung. (Ganz Klein und fein signiert „L / VV“, wonach es zu den sicheren Werken des Meisters beigezählt werden muss.) Derlei feine Bildchen sind auch in Braunschweig (No. 633 und 634) und in Gotha (dort ein nettes Rundbildchen). Vermutlich gehört auch der sogen. Paul Bril in Koblenz (No. 56) hierher. Die Bilder der Valkenborghs sind in Italien nicht selten gewesen, wie man aus Campori's Raccolta di cataloghi inediti entnimmt. Über die Valkenborghs gebe ich bei Gelegenheit eingehende Mitteilungen.

[3]) Beide Bilder sind auch erwähnt in Hormayr's Archiv von 1822 (S. 430 f.) und in Lejeune's „Guide de l'amateur de tableaux“ III. 230, eines ist besprochen bei Betty Paoli S. 176.

No. 569 und 571: zwei Flusslandschaften mit vielen Figuren von Theobald Michau, der sich hier besonders deutlich als einen Nachahmer des älteren Jan Brueghel zu erkennen giebt. (Beide Bilder sind bezeichnet.)

Von David Ryckaert dem dritten Maler dieses Namens sind drei ganz interessante Werke hier zu finden: eine Anbetung durch die Hirten (No. 554), ein singender Alter (No. 570), das letztere Bild uns schon bekannt als ehemaliger Bestandteil der Sammlung Birkenstock[1]) endlich (No. 733 im grossen Oberlichtsaal) eines jener Alchymistenbilder des Meisters, wie man deren z. B. in Brüssel, in der kaiserlichen Galerie zu Wien und beim Grafen Zichy gleichfalls in Wien sehen kann.

Eine Bauerngesellschaft von Adriaen Brouwer halte ich für richtig bestimmt jedoch für ein sehr schwaches Bild des Meisters (No. 566).

No. 572: ungewöhnlich grosses und gutes Bild der Firma Boudewyns und Pieter Bout (Landschaft mit Figuren).

Eines der interessantesten Bilder in dieser Abteilung der Landesgalerie ist aber No. 573 von Gonzales Coques, ein Familienbildnis, wie der genannte Antwerpener Meister solche mit Vorliebe gemalt hat. Sie sind an vielen Orten zerstreut, in Kassel, in Dresden, in London, in Lützschena und in einigen englischen Privatsammlungen. Woermann hat in seiner Geschichte der Malerei (III. S. 496) eine knappe Zusammenstellung der Werke dieser Art gegeben[2]).

---

1) vergl. die einleitenden Abschnitte dieses Kapitels. Das nette Bildchen 0,30 hoch und 0,27 br. ist von L. Michalek für's Pester Galeriewerk radiert.

2) Vor längerer Zeit versuchte dasselbe W. Bode in seinem Text zum Kasseler Galeriewerk von 1872 (S. 16). Zu vergleichen sind auch Fr. Schlie im Schweriner Katalog, sowie die Angaben in den grossen Katalogen von Antwerpen, La Haye, Dresden und Wien, sowie Rooses (Reber) Geschichte der Malerschule in Antwerpen 379 f. Über den Künstler selbst lese man in erster Linie Van den Branden's Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool S. 965 ff. Coques ist zu Antwerpen 1618 geboren. 1641 war er „vrymeester". Die Vorgeschichte seiner Verheiratung mit Katharina Ryckaert wirft ein sonderbares Licht auf des Künstlers

Das Familienbild in Pest ist durch die Abteilung in zwei getrennte Gruppen charakterisiert, deren auffallendste Figuren ein Cellospieler zur Linken und ein junger Mönch in weisser Kutte zur Rechten sind[1]).

Ein Bild mit derselben Darstellung, vielleicht die erste Ausführung des Pester Familiengemäldes, befand sich zu Anfang des laufenden Jahrhunderts bei Dr. Burtin in Brüssel, der es in seinem traité théorique et pratique beschreibt. Die Signatur und die Datierung mit 1653 werden dort hervorgehoben. Dieses Gemälde, mir nur durch die Beschreibungen bekannt, befindet sich heute in Lützschena[2]) und soll nach Burtin's Angabe die vornehme Antwerpener Familie Van Eyck darstellen, eine Angabe, die sich also auch auf die Wiederholung in Pest beziehen muss, wenn sie wohl begründet ist. Weiter zurück aber als bis Burtin lässt sich diese Angabe einstweilen nicht verfolgen. Eine Beziehung des Malers zur Familie Van Eyck steht übrigens fest[3]). Ebenso sicher ist nach dem Gesagten unser Bild auf Coques zu beziehen, ob-

---

Charakter, ebenso die Angelegenheit mit den, bei ihm bestellten Bildern zur Fabel von der Psyche. Ein Autograph aus der Sammlung Alfred Morrison ist facsimiliert im „L 'art“ von 1886 (I. p. 155). Vergl. auch „L 'art“ 1885 (II. p. 244). In J. Sysmus „Schildersregister“ (siehe „Oud-Holland“ VIII) steht nur „Gonzalo Coques natus Antwerpiae 1618 discipel van David Ryckaerts den Ouden“. Vergl. die Antwerpener Liggeren II passim. Das eine der beiden Bilder in der Kasseler Galerie ist radiert von Unger und von F. Jasinski, das Schweriner „Maleratelier“ wurde neuestens im Reber-Bayersdorfer'schen „Bilderschatz“ wiedergegeben und für die „graphischen Künste“ von P. Halm radiert (zu Bd. XIII, S. 100, wo Bode von dem Bilde handelt), das Dresdener findet sich bei Woermann in Holzschnitt. Von vielen anderen Bildern des Coques wird in meinen Galeriestudien noch die Rede sein.

1) Das Bild ist von A. Weinwurm photographiert und wird bei Rooses-Reber, bei Smith und im Pester Galeriewerk eingehend beschrieben.

2) Vergl. „Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Freiherrn v. Speck-Sternburg“ Leipzig 1840 No. 13. Die Herkunft aus der Burtin'schen Sammlung ist hier ausdrücklich erwähnt.

3) Bei De Bie im gulden Cabinet S. 318 wird der „Heer van Eyck, Aelmoesenier en Schepen“ zu Antwerpen in bestimmten Zusammenhang mit Coques genannt. Dieser habe die Familie gemalt. Pulszky bringt im Pester Galeriewerk noch weitere Gründe dafür bei, dass der Hinweis auf die Familie van Eyck bei dem Pester Bilde auf Tradition beruhe.

wohl es bei Esterhazy als Van Dyck galt. Als solches ist es beschrieben in Hormayr's Archiv von 1822 (S. 428).

Gonzales Coques war ein zweifellos einseitiges Talent. Bewegte Figuren zu zeichnen, scheint ihm von der Natur versagt gewesen zu sein, dagegen ist er Meister im kleinen Bildnis. Hier individualisiert er vortrefflich und weis trotz einer gewissen langweiligen Ruhe, die auf all' seinen Bildern liegt, vielfach zu interessieren. Eines seiner anziehendsten Bilder dürfte das signierte von 1640 in Kassel sein, nämlich das Bild mit dem „jungen Gelehrten und seiner Schwester", wie man es im neuen Katalog getauft hat. Es steckt viel Kraft in diesem Werk, nach welchem zu urteilen man wohl auch das Bild in Pest nicht für eine alte Kopie sondern für eine Wiederholung von des Meisters Hand ansehen wird [1]). Waagen, der allerdings keine tiefgehenden Studien über Coques angestellt hatte, rühms unser Bild „als eines der schönsten" des Meisters (Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen II, 66).

Im Gegensatz zu unserem Coques sehen nun zwei kleine Antwerpener Bilder aus dem 18. Jahrhundert sehr schwach und süsslich, sehr duftig und fad aus. Ich meine die zwei Bildchen des Balthazar Beschey (No. 574 und 577), ein männliches und ein weibliches Brustbild, soweit sie mir in Erinnerung sind [2]).

Mehrere Bilder von den beiden Neeffs und zwei interessante Breitbilder der beiden Hendrick van Steenwyck

---

1) Ein drittes Exemplar des Familienkonzerts nennt Schlie in seinem Katalog als Bestandteil der Habich'schen Sammlung in Kassel (vergl. auch Jahrb. d. K. pr. K. S. II. Bd. S. XCVII). Mehrere Familienbilder überhaupt verzeichnet auch Hoet's Katalog als Werke von Coques. Auch will ich hier im Vorübergehen anmerken, dass 1721 sich im Schloss Gaybach „Eine lustige Gesellschaft von lauter Portraits aus Antwerpen, sehr schön von Consales" befunden hat (hoch 1 Fuss 9½ Zoll, breit 2 Fuss 4 Zoll). Später kam es nach Pommersfelden (No. 122 des Katalogs von 1857); 1865 wurde es in Paris verkauft.

2) Die ausführlichsten Mitteilungen über die Bescheys dürften die bei Van den Branden sein (Geschiedenis der antwerpsche schilderschool S. 1182 f.).

vertreten hier die Architekturmalerei. Steenwyck des Älteren Gemälde (No. 579) lässt uns eine Innenansicht des Antwerpener Domes in freier Auffassung unschwer erkennen. Die Namensfertigung des Künstlers und die Jahreszahl 1583 machen unser Bild zu einem interessanten Baustein für die Geschichte der niederländischen Architekturmalerei. Die Kostüme der Leute, die im Dom zu sehen sind, dürfen gleichfalls nicht übersehen werden, namentlich die schwarzen gestielten Kappen der Frauen und die frühen Formen der Mühlsteinkrägen.

Das Bild des jüngeren Steenwyk, das wir hier noch finden, ist um siebenunddreissig Jahre jünger als das eben besprochene. No. 581, eine Befreiung Petri, zeigt jene kühle Buntheit in den Figuren, die an den Bildern des späteren Hendrik v. Steenwyk meistens auffällt. Auch dieses Werk ist signiert. Es trägt, wie schon angedeutet, die Jahreszahl 1620. Im Zusammenhang mit anderen Architekturbildern ist dieses Stück erwähnt von W. Bode in den „graphischen Künsten“ (XIII. S. 90).

Die Marinemaler Antwerpens finden wir hier in Bonaventura Peeters und dem jüngeren Bruder Jan Peeters vertreten. Des ersteren Werk ist eine grosse Marine mit einer Landungsbrücke zur Rechten (No. 582) vielleicht ein spätes Werk des Künstlers, das signiert ist, an welchem aber heute die Jahreszahl nicht mehr mit Sicherheit zu lesen ist. Die wüste Brandung, die uns Jan Peeters vorführt, zeigt einen ganz wollig behandelten Gischt und die an zahlreichen monogrammierten Bildern des Meisters bekannten gelben fast durchscheinenden Felsen. „I P“ ist das Monogramm auf dem Pester Bilde.

Ein Bildchen, das im Stil mit Guilliam de Herp verwandt ist (No. 585, ein Ecce homo) geht auf eine Komposition des Rubens zurück u. z. auf jenes Ecce Homo, das von Lauwers und S. a Bolswert gestochen ist (Hierzu Rooses: l'oeuvre de Rubens II. No. 273 und Planche 96)[1].

---

[1]) Der Güte des Herrn Sekretärs J. Peregrini in Pest verdanke ich eine Skizze nach dem Pester Bilde. Eine Vergleichung mit dem

Ein figurenreiches, auffallend bunt gehaltenes Bild mit dunkler Landschaft ist die Bekränzung einer Pans-Herme von Erasmus Quellinus. Einige Gruppen sind augenscheinlich Anspielungen an die Jahreszeiten (No. 586 bezeichnet „E. Quellinus inv." auf Kupfer).

Van der Meulen's kleines bewegtes Schlachtbild No. 588 ist zu beachten. (Es ist signiert. Einen Stich danach von W. French findet man in Goerling's „Belvedere".)

Wie schwer es oft ist, stilistische Merkmale zu finden, welche zur sicheren Unterscheidung zweier Künstler führen, von denen einer den anderen mit Absicht genau nachahmte, das kann man hier an zwei Bildern erfahren, welche von den meisten Besuchern beide ohne weiteres für Werke des Johann Georg de Hammilton angesehen werden (No. 583 und 584). Beide sind Reitschulscenen und beide weisen jene glatte in der Farbe gänzlich unwahre rot-süsslich gestimmte Malweise auf, die man von den Werken des genannten Hamilton her im Gedächtnis hat. Nun liest man aber auf No. 584 die Signatur eines wenig bekannten L. de Witte, wonach man ein gelindes Staunen über die nahe Verwandtschaft beider Maler nicht unterdrücken wird können. Es scheint, dass an diesen zwei Bildern allein der Unterschied der beiden Meister nur sehr schwierig herauszufinden sein wird. Bei Benützung reicheren Materials wird sich's wohl finden, wie dieser Frage beizukommen ist.

Ein Bild, das für stilkritische Studien ebenfalls von einiger Bedeutung ist, haben wir in No. 589, einer Flucht nach Ägypten von Julian Davidsz Teniers vor uns, dem Bruder des berühmten jüngeren David Tenier. Die Leistung ist zweifellos eine sehr schwache, doch wird das Bild dazu beitragen, in anderen Galerien manche Bilder, die bedeutendere Namen führen, richtig zu bestimmen. Der grosse Teniers ist nur durch einen Dorfbarbier wirklich gut vertreten.

Stich von Lauwers zeigt, dass auf dem kleinen Gemälde an jeder Seite des Pilatus noch eine Figur mehr zu sehen ist, als auf dem Stich, abgesehen von kleinen Abweichungen in der Architektur.

Eine schwache Arbeit ist auch das Gesellschaftsbild des Christoffel Jakob v. d. Lamen No. 593, von dessen besseren Arbeiten in diesen Studien schon die Rede war[1]).

Beachtung verdienen noch zwei grosse Stilleben von Christian Leux, die beim Eintritt in den eben besprochenen Saal XVII und beim Austritt aus demselben auffallen, No. 591 und 543. Nach Angabe des Kataloges sind sie beide bezeichnet, was sich an den zu hoch gehängten Bildern von unten aus nicht überprüfen lässt. Nach dem Eindruck aber, den ich trotz der Entfernung von diesen Bildern empfangen habe, möchte ich an ihrer Echtheit nicht zweifeln. Sie passen vollkommen zu dem grossen Bild der kaiserlichen Galerie in Wien und zu dem hübschen kleineren Stilleben in Braunschweig[2]). Das Bild in Wien halte ich nämlich für ein Werk des Christian Leux und nicht für eines von Frans Leux, als welches dieses Gemälde vom Katalog verzeichnet wird. Frans Leux ist (nach den „Liggeren“ und nach Van den Branden) bestimmt eine andere Persönlichkeit als Christian Leux[3]). Ein signiertes Bildnis des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Frans Leux ist in der neuen Aufstellung der kaiserlichen Galerie wieder zu Ehren gekommen; ein anderes Bildnis desselben Erzherzogs von Leux wird vom Stockholmer Katalog verzeichnet. Die Originalplatte zu einem Bildnis Ferdinands III. von Leux gemalt, von Fr. van Steen gestochen, hat sich in Wien erhalten.

Wir betreten den grossen Oberlichtsaal. Hier wollen

---

1) S. 44 und 125. Die dort angegebene Variante des Namens V. d. Laen beruht auf einem Irrtum, der übrigens nicht mir zur Last fällt.

2) Dieses Bild ist in Heliogravüre nachgebildet für Herm. Riegel's Braunschweiger Galeriewerk.

3) Es sind allerlei Urkunden über diese Maler bekannt. Vergl. Descamps (II. 304 f.), Houbraken, Schlager's Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte, „Mitteilungen der k. k. Centralkommission“ II (1857) S. 144 f., Ber. u. Mitt. d. Wiener Altertumsvereins XVII, 40 f., auch „Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses“ I. Bd. passim.

wir uns die wichtigsten in ihrer Diagnose einigermassen sicheren Bilder alsbald zum Studium auswählen.

Ein Sturz der Verdammten, von P. P. Rubens skizziert, mag den Anfang machen. Diese Skizze No. 712 gehört in jene lange Reihe von Erfindungen zu einzelnen grossen Gruppen aus dem Kreise des Weltgerichtes, die man von Rubens Hand an vielen Orten zerstreut findet, in Aachen, in München, Dresden und zu Genua in der Galerie Durazzo [1]).

No. 713 hielt ich für eine Kopie von Rubens' Hand nach Tizian [2]).

Was sonst unter dem Namen des grossen Barockmeisters hier geführt wird, kann auf volle Originalität keinen Anspruch erheben, so nahe viele dieser Bilder auch in der Erfindung und Ausführung an den Meister heranreichen. No. 725, Kinderengel auf Wolken schwebend, gehört hierher ebenso No. 752, Meleager und Atalante, welches Bild zwar ganz bestimmt auf eine Komposition des Rubens zurückgeht [3]) aber durchaus nur als Schulbild gelten kann. (No. 756 mit der Entführung der Psyche ist dann gar eine Arbeit von unbekannter Hand, die nach Motiven von verschiedenen Meistern zusammengesetzt ist.)

---

1) Das letztgenannte Beispiel ist mir nicht aus eigener Anschauung bekannt. Ich führe es hier an nach M. Rooses: l'oeuvre de Rubens I, p. 105. Bezüglich der übrigen Darstellungen sind neben dem genannten Werke von Rooses auch die betreffenden Kataloge einzusehen. Besonders beachtenswert sind die Abbildungen im Katalog der Suermond-Galerie in Aachen. Eine methodische Vergleichung der Pester Skizze mit dem übrigen Material stösst einstweilen auf viele Hindernisse, da keine Nachbildung des Entwurfes in Pest vorhanden ist.

2) Eine entgiltige Entscheidung wird auch hier erst dann zu geben sein, wenn die Nummer in einer getreuen Nachbildung vorliegt. Ein vermutlich auf Rubens zurückgehendes Bild No. 720 hängt zu hoch, um hier besprochen werden zu können. Von unten aus hielt ich es für eine Kopie nach der Halbfigur des Kardinal-Infanten Ferdinand von Spanien auf dem Reiterbildnis in Madrid, das bei Rooses (IV. Pl. 286) abgebildet ist. Über das Madrider Bildnis vergl. auch C. Justi in der Zeitschrift für bildende Kunst XV, S. 228.

3) Es ist die bei Rooses, l'oeuvre de Rubens III. S. 120 f. als No. 643 beschriebene Komposition, von der in den vorliegenden Studien schon einmal die Rede war.

Von grossem Interesse ist aber die Komposition mit Mutius Scaevola in Porsenna's Zelt No. 749, und das besonders deshalb, weil das Originalgemälde dazu nicht mehr vorhanden ist[1]). Auch muss die vorliegende Kopie als ein gutes Bild angesehen werden, das wohl in der Werkstatt des Rubens selbst entstanden ist, unter seiner Aufsicht vermutlich[2]). Die Komposition ist durch ein schönes Grabstichelblatt von Jakob Schmutzer festgehalten worden[3]), als das Bild noch im Besitz des Fürsten Kaunitz war.

Im Direktionszimmer der Galerie findet sich dann auch noch eine weitere Kopie nach Rubens, die im Katalog nicht verzeichnet steht. Es ist ein Mahl im Freien, wobei es lustig hergeht. Wenngleich nicht gut erhalten und deshalb wenig anziehend ist dieses Bild doch dadurch interessant, dass es als ein verschollen geglaubtes Gemälde der alten kaiserlichen Galerie zu Wien erkannt wurde[4]). Als Bestandteil dieser Galerie ist es ganz klein im Ferdinand von Storffer'schen Galeriewerk nachgebildet (1720 unter Karl VI.). Später wurde es (im Gegensinne des Originals) von Franciscus van den Wyngarde für's „Theatrum artis pictoriae“ und kurz darauf für den „Prodromus“ von Stampart und Prenner radiert[5]).

---

1) Rooses IV. p. 22. s. zu pl. 256 sagt, dass das Original dieser Komposition des Rubens ehedem in Madrid war und das es vermutlich 1734 bei einem Brande zu Grund gegangen ist.

2) Ich erhielt von dem Bilde den Eindruck, als sei es ein frühes Werk des Van Dyck. Die Sache wäre eine stilkritische Untersuchung wert, die auch bei Gelegenheit durchzuführen sein wird. Im Supplement des Catalogue raisonné von J. Smith wird der Mutins Scaevola als Bestandteil der Esterhazygalerie genannt (S. 339).

3) Beschrieben u. a. bei Friedrich von Bartsch: „die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek“ (Wien 1854.) S. 160. Als Bestandteil der Galerie Kaunitz wird das Bild erwähnt in De Freddy's „Descrizione della cità di Vienna.“ Über den Mutius s. auch J. Smith Cat. Rais., V. Schneevogt S. 139, No. 33, 34, Goovaerts, Hymans, Rombouts et Rooses: l'oeuvre de Rubens No. 521 und Goeler von Ravensburg: Rubens und die Antike, S. 175 f. (Hier wird das Original irrtümlich als Bestandteil der Liechtensteingalerie angeführt.)

4) Wohl durch Pulszky, der mich auf diesen Zusammenhang aufmerksam machte.

5) Der Prodromus ist seit einigen Jahren leicht zugänglich durch den Neudruck von den Originalplatten, welcher im VII. Bande des Jahr-

Van Dyck ist in Pest durch kein hervorragendes Werk vertreten, doch verdient genannt zu werden als dem V. Dyck nahestehend No. 714, (eine Dreieinigkeit) und als gutes Bild No. 754 (die lebensgrosse Darstellung eines vornehmen Ehepaares aus der Galerie Kaunitz stammend). Der Heilige im Mönchskleide No. 580 ist fast sicher von anderer Hand [1]).

Den grossen Mitbürger des Rubens in Antwerpen, den Jakob Jordaens erkennen wir bald in zwei grossen Gemälden des Saales, in No. 722 und 738. Die erstere Nummer führt uns die kühn und breit gemalte Halbfigur eines unbekannten sitzenden Herrn vor Augen, die zweite (No. 738) ist eine Komposition mit dem sogenannten Kalt- und Warmbläser, wie Jordaens deren mehrere geliefert hat. Sie finden sich in Brüssel (als No. 311) in Kassel (als No. 266 und 267, neu 92 und 93) in München (als No. 813) und St. Petersburg [2]).

Das Pester Gemälde habe ich bei frischer Erinnerung mit den Beschreibungen und Nachbildungen der analogen Bilder verglichen, wobei sich herausstellte, dass die Komposition des Bildes in Pest bis auf kleine Abweichungen mit der von Vorsterman gestochenen Ausführung am meisten übereinstimmt. Einen Lichtdruck nach dem Stich des Vorsterman findet man in der Jordaens-monographie von M. Rooses [3]).

---

buchs der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses gegeben wurde. Unser Bild findet sich auf Tafel 6.

[1]) Nach meiner Erinnerung kommt auch dieser Kopf bei Storffer und im Prodromus vor. Bei Storffer als Italiener. Die Autorschaft des Van Dyck wird auch im Pester Galeriewerk bezweifelt.

[2]) Das Bild in Petersburg habe ich nicht selbst gesehen. Nach Waagen's Beschreibung scheint es eine matte Arbeit zu sein. Van den Branden nennt noch ein Exemplar in London. 1792 war eines in der Sammlung Farsetti in Venedig (beschrieben bei F. F. Hofstäter „Nachrichten von Kunstsachen in Italien" S. 260 und 263). 1750 sei dasselbe noch in Padua gewesen.

[3]) Bei Hofstäter a. a. O. wird das Exemplar bei Farsetti als Vorlage des Stiches von Vorsterman bezeichnet. — Den mehrfachen Wiederholungen entsprechend, taucht Jordaens mit unserer Darstellung auch sehr oft in alten Versteigerungskatalogen auf z. B. 1702 in Amsterdam „t' Gastmael van de Boer en Sater (levens groote) van Jordaens, en van zyn alderbest terant" (Hoet's Katalogsammlung I. 65) dann 1716 wieder

Die Komposition nach der bekannten Fabel führt im Niederländischen sehr häufig den Namen des „Pap-eeter“ und war bei den Malern des 17. Jahrhunderts ausserordentlich beliebt. Auf einem niederländischen Bildchen in der Pester Galerie selbst haben wir denselben Gegenstand schon dargestellt gefunden, und wenig Mühe macht es, noch rasch einige andere Beispiele zu nennen, wie das Bild des G. v. Eeckhout in Stockholm [1]), eines von H. M. Zorgh, das in der Litteratur vorkommt, ein anderes von einem D. Ryckaert, das ehedem bei Burtin war, einen Guilliam de Herp der Berliner Galerie, zwei Darstellungen von Jan Steen, die Westrheene beschreibt, und ein Werk des Toorenvliet, das als Eigentum des Herrn Präsidenten Stüve in Berlin genannt wird [2]). Viel früher fällt die Darstellung in Ph. Galle's „Esbâtiment moral des animaux“ von 1578 [3]).

Sicher bestimmte gute Bilder sind hier noch: No. 726, ein Stilleben mit einem toten Hasen und bunten Vögeln, alles in feiner Durchbildung von Philipp Ferdinand de Hammilton (voll bezeichnet und datiert mit 1698), ferner No. 727, ein signiertes Werk des Philippe de Champaigne von 1654 (Überlebensgrosse Halbfigur eines schwarz gekleideten Herrn), dann No. 728, eine gute Arbeit des mittleren

in Amsterdam „De Sater en de Papeetende Boer, en meer Belden, van Jacob Jordaens, van zyn beste zoort h. 5 en drie vierde v. br. 5 en zeren agtste v.“ (Hoet I. 191), dann 1722 wieder in Amsterdam „De Pap-eeters van Jaques Jordaens, zyn beste manier h. 6 v. br. 7 v.“ (Hoet I. 263), ferner 1735 in Amsterdam „Een Cabinet Stukje door Jacob Jordaens, verbeeldende de Boer Kout en warm blasende by de Satyr . . .“ (I. 447). — Das Pester Bild zeigt, nebst anderen bezeichnenden Merkmalen von Jordaens Malweise auch den blauen Schimmer auf glänzendem dunklen Haar, den der Meister so oft anwendet.

1) Es ist wohl dasselbe, das nach Hoet's Katalogsammlung (I. S. 41) im Jahr 1697 in Amsterdam feilgeboten wurde („Een Pap-eeter en Zater van G. van Eekhout“). Ein analoges Bild von Eekhout ist übrigens auch in Oldenburg (nach Repert. f. K. W. VII. S. 454).

2) Von W. Bode im Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen IV. S. 209. — Das Bild bei Burtin ist in dessen traité théorique et pratique beschrieben (2. Aufl. S. 486 f.). — Die zwei Darstellungen des Steen sind (nach Smith) beschrieben in T. van Westrheene's „Jan Steen“ S. 159.

3) Reproduziert in „Gazette des beaux arts“ 1883 II. 247.

Stils von Gaspar de Witte (Italisierende Landschaft mit Pferden an einer Tränke, gestochen von W. French für Görling's „Belvedere"), ein treffliches Stilleben von Jan Fyt No. 729, weiters eine grosse, bedeutende Waldlandschaft von Lukas v. Uden, die nach Angabe des Kataloges mit dem Künstlernamen bezeichnet ist. In stimmungsvoller, schon ziemlich realistischer Weise ist ein Laubwald dargestellt, durch welchen ein versumpfter Bach hinzieht. Rechts eine Rinderherde. Der Hirt schläft im Schatten. Die Figuren sind ganz vortrefflich und kommen dem Rubens nahe. Im Stil der Landschaft hält unser Bild die Mitte zwischen den grössten breitgemalten Bildern des Meisters und seinen kleinen, feinen Stimmungslandschaften.

Noch sind hervorzuheben ein gutes kleines Breitbild von Jan Fyt (No. 737, ein Hund bei toten Vögeln), ein interessantes signiertes Werk des J. F. Soolmacker[1]), das ihn, einige Härten abgerechnet, als einen Kunstverwandten des Berghem und Romyn erscheinen lässt, ein, dem Peeter Snayers mit Recht zugeschriebenes grosses Breitbild[2]), ferner ein vorzüglicher Frans Snyders, No. 751 (der Habicht und die Henne)[3]) endlich die zwei feinen Bildchen No. 736 und 740 (Türkenschlacht und Hafenbildchen), die mit Recht dem Jan Baptist van der Meiren zugeschrieben werden.

---

1) Der Künstler ging früher vielfach als Holländer. Pulszky hat ihn nach Auffindung des Namens in den Antwerpener Liggeren, ganz richtig unter die Flanderer gehängt. Neben der älteren Litteratur ist über den Künstler hauptsächlich nachzulesen, was Bredius in „Oud-Holland" VIII. 147 mitteilt. Dort lernt man auch des Künstlers Testament vom 5. Dezember 1665 kennen. Nicht zu übersehen ist Van den Branden's Geschiedenis der Antwerpenschen Schilderschool.

2) das im Fischer'schen Katalog wie folgt beschrieben wird: „Eine grosse Ebene mit der Aussicht auf ein Feldlager; vorn zwey Soldaten im Streite, während ein dritter ihr eingesetztes Spielgeld von einem Tisch in seinen Hut streicht."

3) Grosses Breitbild. Eine Henne mit ihren Küchlein auf einer Wiese vor einem Bauernhause. Sie schlägt mit den Flügeln und hat den Kopf gegen einen Habicht oder Falken aufgerichtet, der links auf die Gruppe herabstösst. Die Hühnchen flüchten von allen Seiten zur Alten. Das Bild ist signiert und mit 1646 datiert.

Weniger sicher oder sogar zweifelhaft in ihrer Diagnose sind hier noch manche Bilder, wie das gute Familiengemälde des Cornelius de Vos No. 746 radiert von L. Michalek, die Landschaft des Jacques d' Arthois No. 750, die grosse Eberjagd des Pieter Boul No. 755 und die Ansicht des Brüsseler Schlosses aus der Schule des Teniers No. 757. Auch unter den vielen Bildnissen des Saales harren noch manche gute Arbeiten einer bestimmten Benennung.

Ein figurenreiches allegorisches grosses Breitbild mit Abundantia, Fortuna, Saturn und noch anderen Figuren No. 753 galt ehemals als ein Werk des Martin de Vos. Für diesen aber (mit dem unser Meister nur eine allgemeine Ähnlichkeit hat), sind mir die nackten Teile zu wachsartig. Man wird wohl zwischen Hendrick van Balen und Hendrick de Clerck zu wählen haben, was ziemlich leicht wäre, wenn das Bild in seiner ungewohnt grossen Fläche nicht für uns einen ungewöhnlichen Anblick böte, für uns die wir hauptsächlich kleine Bilder von beiden Meistern im Sinne haben. Die zwei grossen Altarbilder der Brüsseler Galerie von H. de Clerck, hätten wir sie noch frisch im Gedächtnis, würden die Frage bald entscheiden. Soweit ich nach den kleineren Arbeiten des Künstlers schliessen kann, gemahnt an Hendrick d. Clerck auf dem Pester Gemälde vieles in der Zusammenstellung der Farben an den Gewändern. Auch die blass wächsernen Körper passen innerhalb der Zeit und Richtung des Bildes am besten zu de Clerck, wogegen die geröteten Finger und Zehen, die der Maler sonst zu malen beliebte, hier nicht sehr auffallend sind.

H. de Clerck hat uns in den vorliegenden Galeriestudien schon beschäftigt (S. 125 ff.). Wir haben kleine signierte und stilkritisch bestimmte Bilder kennen gelernt. Nun habe ich vor kurzem ein bisher verborgen gebliebenes reizendes kleines Werk des Brüsseler Meisters gesehen, das zwar keine Signatur trägt, aber seinem Stil nach unbedingt hierher gehört und das überdies dadurch beglaubigt wird, dass die kleinen

Figuren darauf in der Komposition wie in der Anordnung weitgehende Analogien mit den sichergestellten Figuren von Cephalus und Procris im Belvedere aufweisen. Das kleine Breitbild, auf Kupfer gemalt, befindet sich bei Herrn J. von Klarwill in Wien. Die Figuren des de Clerck sind in eine sorgfältig durchgebildete Waldlandschaft von der Hand des Denis v. Alsloot hingesetzt und wiederholen im Kleinen mit geringen Abweichungen und mit vertauschtem Links und Rechts die Gruppe auf der signierten grösseren Waldlandschaft des Alsloot und de Clerck in den kaiserlichen Sammlungen[1]. Ich möchte also hier nachtragen, dass auch das Bildchen bei Klarwill unter die sicheren Arbeiten des de Clerck einzureihen ist[2].

Um auf das Pester Bild und seine frühere Diagnose auf

---

[1]) Zu Hendrick de Clerck habe ich noch weitere Nachträge zu geben, die daran erinnern sollen, dass von den Katalogen der Galerien in Schleissheim und Aachen signierte Gemälde des De Clerck beschrieben werden. Das Schleissheimer Bild könnte mit dem identisch sein, welches bei Descamps erwähnt wird. In Stockholm werden dem Meister zwei Gemälde zugeschrieben.

In der grossen Katalogsammlung von Hoet und Terwesten finden sich zahlreiche Werke des H. de Clerck verzeichnet, darunter auch solche, bei denen Jan Brueghel als sein Mitarbeiter genannt wird. Auch kommt dort ein Bild vor, das mit dem Brueghel-de-Clerck der Kaiserlichen Sammlungen (den ich oben S. 106 namhaft gemacht habe) die grösste Ähnlichkeit gehabt haben muss. 1767, auf einer Antwerpener Versteigerung taucht auf „Een fraay Stukje, verbeeldende de vier Elementen in een Landschap met Beestjes, Vogeltjes en Visjes, door H. de Klerck, op paneel, hoog 1 voet 3 duim, breet 1 voet 8 duim“. (Auch in Madrid sei ein ähnliches Bild.) Bei Hoet (I. S. 319 — Amsterdamer Versteigerung von 1727) steht ferner beschrieben: „Een stuk van Hendrik de Clerk, verbeeldende einige Goden en Godinen, met een Dans van Cupidoos, niet minder als Rottenhammer“ und ferner: Een Goden Maeltyt, of de Bruyloft van Psyches door denzelven“. Nach Hoet I. 369 scheint 1731 das Bild mit den „Goden en Godinen“ in Rotterdam gewesen zu sein. Dieselbe Quelle verzeichnet 1735 in Amsterdam „Een considerable rycke en heerlyke ordonnantie van de Klerck, verbeeldende de ontdekking van Calysto voor Diana met meenigte van Nymphen, het beste van hem bekent in een overheerlyk Landschap van den Fluwelen Breugel, h. 3 v. 3 d. br. 4 v. 3 en een half d.“ Bei Hoet II, 185 wird endlich noch ein Raub der Sabinerinnen von unserem Maler erwähnt.

[2]) Neuestens in überraschend gelungener Weise photographiert von J. Löwy in Wien, in 4⁰. Beschrieben habe ich das Bildchen in der „Chronique des arts“ vom 25. Juli 1891.

Marten de Vos zurückzukommen, sei daran erinnert, dass Hendrik de Clerck im gülden Kabinet des Cornelis de Bie als Schüler des Martin de Vos genannt wird, was uns über eine gewisse Stilverwandtschaft der beiden so ziemlich aufklärt. Den Stoffkreis, welchen De Clerck behandelt, umgrenzt De Bie unter Beifügung anderer Bemerkungen folgendermassen: . . . was seer aerdich ende fraey soo in't groot als in t' Kleyn af te belden alle poëtery eende oock devotie, ghelyck in veel en verschyde Tafereelen van hem tot Brussel in verscheyde Kerken te sien is, die seer Ordonannti-ryck [von reicher Komposition] ende met neerstich opsicht gheinventeert ende uyt ghewerckt zyn. Hy is gestorven tot Brussel." Leider lässt sich die Lebenszeit des Künstlers nur vermutungsweise angeben. Zwischen 1570 und 1640 mag de Clerck gelebt haben. Eine Urkunde spricht von ihm im Jahr 1623 [1]).

In der überaus bedeutenden Abteilung der Italiener, die mehrere grosse Gemächer im zweiten und dritten Stockwerk füllen, ist wohl Raphael's Madonna Esterhazy das unbestrittene Hauptstück (No. 71). Und wirklich ist sie ein Werk voll Anmut und Liebenswürdigkeit und von grösster Zartheit der Auffassung. Warum wurde das Bildchen nur untermalt und nicht vollendet? Dies liesse sich nur beantworten wenn man über das Leben des berühmtesten Urbinaten ungleich besser unterrichtet wäre, als man es thatsächlich ist. Dem Aufbau nach, der Zeichnung nach muss die kleine Madonna Esterhazy (die nebenstehend in Abbildung zu sehen ist) in der Florentiner Zeit des Meisters entstanden sein, vermutlich gegen Ende derselben. Die kleine Tafel mag etwas später fallen als die belle jardinière des Louvre, als die Wiener Madonna und als die Madonna detta del cardellino in Florenz. Für die Echtheit des Bildchens spricht Alles, auch eine Zeichnung in der Uffiziensammlung, die man jeden-

1) Mitgeteilt von Alexander Pinchart in den „Archives des arts, sciences et lettres" II. 177. 1623 macht der Künstler eine Kopie nach M. v. Cocxyen für die Kirche St. Josse-ten-Noode".

falls auf die Madonna Esterhazy beziehen muss[1]). Die Geschichte aber dieses merkwürdigen Kunstwerkes ist nichts weniger als vollkommen bekannt, und reicht nur bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zurück. Auf der Rückseite der kleinen Tafel ist ein Papierblatt befestigt, auf dem man Folgendes liest:

„Dieses Frauen Bildt von Raffael de Urbino sambt dem Kastel mit guthen steinern Besetzt ist mir von Pabst Albany verehret wordten.

Elisabeth K.“[2])

Da sich gegen die Echtheit des Blattes und seine Zugehörigkeit zum Bilde nichts einwenden lässt, wird also durch diese Inschrift klar, dass Kaiserin Elisabeth Christine, die Gemahlin Kaisers Karl VI., eine Zeit lang Besitzerin des Bildes war. Der Papst Albani ist Klemens XI. (1700—1721). Kombiniert man die Jahreszahlen aus dem Leben beider, der Kaiserin und des Papstes, so erhält man als Grenzen für die Schenkung die Zeit von 1708 bis 1721. Im Jahre 1708 wurde Elisabeth Kaiserin, 1721 starb der Papst. Das ist aber auch so ziemlich die äusserste Grenze, bis wie weit man hier zurückgehen kann[3]). Die Entstehungszeit des Bildes bleibt, wie oben angedeutet wurde, immer ein wenig unsicher.

Auch für ein zweites Werk des Raphael, das hier vorhanden ist, für das Bildnis eines jungen Kardinals (Nr. 72) dürfte sich kaum mehr ermitteln lassen, als dass es sicher in die römische Periode des Künstlers gehört, ohne dabei ein

---

1) Die Zeichnung ist nachgebildet in der Raphaelbiographie von Eugène Müntz S. 205, wo auch das Bild selbst behandelt wird. Über dieses vergl. die Raphael-Biographien von Passavant deutsche Ausgabe II. S. 92, Crowe und Cavalcaselle (Aldenhoven) I. 291 f. Anton Springer (Raphael und Michelangelo 2. Aflage I. 110 f.), ferner C. v. Lützow in den graphischen Künsten“ XIII. S. 9. Tschudi im Pester Galeriewerk (dort auch eine Abb. der Skizze), Woltmann und Wörmann's Geschichte d. Malerei II. 636.

2) Dabei das Esterhazy'sche rote Siegel und zwei andere schwarze.

3) Eine Nachricht, dass das Bild als Geschenk von Kaiserin Maria Theresia an den Fürsten Kaunitz gekommen ist, taucht bei Passavant auf, leider ohne Quellenangabe.



Raphael Sanzio. Phototypie O. Consée.

MADONNA ESTERHAZY.

bestimmtes Jahr nennen zu können. Sogar die Bezeichnung als Bildnis eines Kardinals ist nur auf einer Wahrscheinlichkeit aufgebaut, indem an das rote Birretum angeknüpft wird.[1])

Sollten die Italiener hier in Pest der Zeitfolge nach betrachtet werden, so hätten wir mit den interessanten Trecentisten beginnen müssen, die im letzten Saal (beziehungsweise im Saal I) an der Thürwand in grosser Anzahl zu finden sind. Ihre Betrachtung liegt mir heute nicht nahe genug, um bestimmte Meinungen äussern zu können. In der Zeit heraufrückend, finden wir an derselben Wand eine Nummer, die einer kritischen Bemerkung bedarf. Es ist Nr. 37 von Nicolo da Fuligno (S. Bernhard), ein Bild, das sehr gelitten hat und dessen Inschrift (vermutlich auf Grundlage einer gleichlautenden alten) gänzlich erneuert wurde. Wozu das Beklexen alter schadhaft gewordener Inschriften gut sein soll, das vermögen nur gewisse Bildererneuerer zu sagen, die ihr Handwerk vom Standpunkte des Tapetenausflickens betrachten. Nicht nur die Inschrift aber, sondern auch das Bild selbst sind hier die Opfer einer nicht eben gewissenhaften Erneuerung geworden. Das Bild befand sich vor 1865 in der Sammlung J. D. Böhm, kam später zu Bischof Ipolyi nach Erlau und schliesslich in den Besitz der Landesgalerie.[2]) Wann die Übermalungen geschehen sind, lässt sich vom Ansehen allein nicht genügend sicher feststellen. Ich möchte nur zur Ehre der gegenwärtigen Galerieleitung feststellen, dass die Pflege der Gemälde hier in der ungarischen Landesgalerie eine überaus sorgsame ist und dass sie vollkommen auf dem Standpunkt der Wissenschaft steht. Wenn in dieser Studie also gelegenteine Bildererneuerung getadelt wird, so möge Niemand dahinter einen Angriff auf die Direktion wittern.

---

1) Vergl. hierzu eine Studie Pulszky's vom Anfang der 80er Jahre über Raphael in der ungar. Landesgalerie und den Text des Pester Galeriewerks. Das Bild ist photographiert.

2) Vergl. Zeitschrift für bildende Kunst VIII. S. 252 den Katalog der Auktion Böhm und Janitschek's „Repertorium für Kunstwissenschaft" XIII. S. 302 f.

Ein ganz absonderliches, auffallendes Bild ist die thronende Ceres des Michael Panonius, eines wenig bekannten tüchtigen Malers, der wohl mit dem Michele Ongaro ferraresischer Urkunden identisch ist.[1]) Das gelehrte Wesen des ganzen Bildes verrät einen Meister aus der Zeit des kräftigsten Humanismus. Unser Maler ist ein echter Quattrocentist der es recht auffällig macht, dass er griechische Studien treibt und sich im Lateinischen zurecht gefunden hat. Denn unten auf zwei antikisirend zugeschnittenen aber in den Linien übertriebenen Schrifttafeln setzt er eine griechische und eine lateinische Inschrift hin, um die Segnungen der Ceres anzudeuten[2]).

Für die Kunstgeschichte weit interessanter als die erwähnten Inschriften ist aber das Bild selbst und die Künstlerbezeichnung: „EX MICHAELE . PANONIO“, auf einem Cartellino an der Stufe des Thrones. Die ährenbekränzte Göttin sitzt nämlich auf einem prunkvoll gestalteten Thronstuhl, auf dessen hohen Lehnen vier Amoretten mit Früchten und fruchttragenden Zweigen sitzen. Auch Ceres selbst hält einen Rebenzweig mit einer reifen Traube in der Rechten. Mit der Linken hält sie eine Blume, Blühende Lilien stehen an den Seiten des

---

1) Über Michele Ongaro ist in den Arbeiten des älteren und jüngeren Cittadella nachzulesen, insbesondere bei Cesare Cittadella im „catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi (Ferrara 1782) I. S. 58, wo die publici libri della Communità di Ferrara (fol. 17 und 33 vom Jahre 1446) benützt werden, und bei Luigi Napoleone Cav. Cittadella in den „Documenti ed illustrazioni risguardanti la storia artistica ferrarese“ (Ferrara 1868) S. 130 (Nachricht aus dem Jahre 1459). Fritz Harck setzt (im Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen) IX. S. 38 zwei allegorische Frauengestalten der Sammlung Strozzi zu Ferrara in die Nähe des Mich. Panonius, ohne sie ihm unmittelbar zuzuschreiben. Ein gleichnamiger Künstler, ein viel später auftretender Bildhauer ist jener Michael Vngaro, der durch seine auffallenden Werke in San Pietro di Castello zu Venedig ziemlich allgemein bekannt ist.

2) Links steht: „ΦΥΤЄΙΑϹ ΓΕΝΟΜΟΥ ϹΑΠЄΜΟΥ · ΔΗΓΝωΤΕ ΓЄωΡΓΟΙ“, was wohl heissen soll: „φυτείας γὲ νόμους ἀπ' ἐμοῦ δὴ γνώτε γεωργοί“. (Für das Zurechtlegen dieser Inschrift bin ich Herrn Dr. Robert von Schneider zu Dank verpflichtet.) Rechts steht: „PLANTANDI LEGES · PER ME NOVERE COL°NI“.

Thrones. In den Lüften bemerkt man die quergezogenen Wolken des Quattrocento [1]).

Um mehr als ein halbes Jahrhundert etwa führt uns das Bild herauf, das wir nunmehr betrachten wollen. Es ist Nr. 46, eine Grablegung, gemalt von dem Romagnolen Gerolamo de Marchesis da Cotignola, Nr. 46. An und für sich nicht eben anziehend, erhält das Bild durch die Signatur des seltenen Meisters grossen Wert [2]).

Die folgende Nummer 47 wird, wie mir scheinen will, mit Recht dem Giovanni Pietro Ricci, genannt Giampedrini oder Giampietrino zugeschrieben. Das Lionardeske des Gemäldes ist nicht zu verkennen, damit aber ist auch die Schwierigkeit erkannt, hier vollkommen sicheren Boden zu finden, da Gemälde aus dem Kreise des Lionardo verhältnismässig nur selten signiert sind. [3]) Soweit ich diese

---

1) Sie gehen trotz einer Spur von beginnenden Realismus auf die Formen der Wolken zurück, wie sie an den ältesten italienischen Denkmälern der Malerei vorkommen. Man vergegenwärtige sich der querverlaufenden spindelförmigen oder walzigen Wolken der altchristlichen und frühmittelalterlichen Mosaiken. In Italien erhält sich der allgemeine Charakter dieser Form bis zur Hochrenaissance, wogegen nördlich von den Alpen schon früh gekrümmte Formen auftreten, die endlich in Deutschland in jener allbekannten stilisierten Gestaltung gipfeln, die einer vielfach gekrümten Krause viel ähnlicher sieht, als irgend einer natürlichen Wolkenform. Durch Dürer hauptsächlich geschieht in Deutschland die Umgestaltung zur realistischen Wolke; in Italien durch die Meister der Hochrenaissance. In den Niederlanden haben sich schon die Van Eyck's zu einer tiefen Naturbeobachtung durchgearbeitet, die auch die Wolken mit umfasst. Vergl. hierüber meine Publikation: die Apokalypse in den Bilderlandschaften des Mittelalters S. 17, und einen Vortrag, gehalten im wissenschaftlichen Klub zu Wien im Winter 1889/90 (Auszug im Monatsblatt des Klubs).

2) Auch Morelli hielt das Gemälde einer Erwähnung wert; vergl. die Werke italienischer Meister in Berlin, Dresden und München I. Auflage S. 286, italienische Ausgabe S. 261. In der zweiten deutschen Ausgabe fehlt die einschlägige Stelle zugleich mit dem ganzen Abschnitt (über Berlin), in welchem sie in der ersten Auflage erschienen war. Erwähnt ist das Pester Bild auch in Wörmann's Geschichte der Malerei II. 702. Ein signiertes Bild von Cotignola in Berlin verrät den Einfluss Raphaels (1526).

3) Für die Forschung über die Schüler und Nachfolger Lionardo's kommen gegenwärtig neben der (zum Teil schon überholten) älteren Litteratur besonders in Frage: W. v. Seidlitz in der Festschrift für Anton Springer, W. Bode im Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen, Bd. VII.,

verwickelte Angelegenheit überblicke, kann ich gegen die Benennung des Bildes nichts einwenden. Auf einer kaum einen Meter breiten Fläche sehen wir hier eine Madonna und einige andere heilige und unheilige Figuren dargestellt. Links Hieronymus, dem der Löwe beigegeben ist, rechts S. Michael, bei welchem der Teufel als Attribut erscheint. Das Jesuskind greift nach dem Stein, den der heilige Kirchenvater auf dem Buche vor sich hält. Wohlgefällig blickt die Madonna auf das lebhafte Kind herab. Ein Gemälde von sehr ähnlicher Komposition aber mit anderer Anordnung der Halbfiguren besitzt Herr Dr. Gotthelf Meyer in Wien [1]).

Nr. 48: Maria (in halber Figur) und der knieende Johannesknabe beten das Christkind an. Dieses Werk wird hier mit Unrecht dem Francesco Francia zugewiesen, wogegen es thatsächlich höchstens auf der Stufe eines Boateri steht, der den meisten Lesern aus seinem signierten Bilde in der Pittigalerie bekannt sein dürfte. Auf Francia kommen wir noch einmal zurück.

Die Benennung von Nr. 51 (Maria, Anna und die beiden Kinder Jesus und Johannes) als Bernardino Luini wird sich kaum angreifen lassen, doch ist dieses Bild viel weniger charakteristisch für den Meister als Nr. 58 (Maria mit dem

---

und Morelli's „Kunstkritische Studien", I. und II. Bd. Aus der älteren Litteratur hebe ich J. D. Passavant's zu wenig beachteten Aufsatz hervor, der im „Kunstblatt" von 1838 unter dem Titel „Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei" erschienen ist.

1) Das Gemälde in Pest ist von Weinwurm photographiert und im Galeriewerk abgebildet. Über den Maler sind hauptsächlich einzusehen: Morelli, Kritische Studien I. 202 ff. und II. 119, die Zeitschrift für bild. Kunst XVII. 122, der Archivio storico dell' arte III. 358, Wörmann, Geschichte der Malerei II. 564 f. — Das Bild bei Dr. Gotthelf Meyer ist meines Wissens in der Litteratur noch gänzlich unbekannt. Es gilt als Luini, ist aber sicher von derselben Hand wie das Pester Bild. Auf dem Gemälde bei Dr. Meyer in Wien befindet sich die Madonna mit dem Kinde rechts; links St. Hieronymus und (etwas weiter zurück) der Erzengel Michael mit Wage und Schwert. Ein kleiner brauner Teufel sucht die eine Wagschale herunter zu ziehen, während das Christkind sein Händchen in die andere Schale legt. Beim Hieronymus ist der Kopf des Löwen sichtbar.

Jesusknaben zwischen der heiligen Barbara und Katharina von Alexandrien [1]). In der Esterhazygalerie, aus welcher es stammt, war es wie noch mehrere andere Lombarden für einen Lionardo da Vinci angesehen worden. Bekanntlich ist man in neuerer Zeit mit diesem grossen Namen mit Recht überaus sparsam. Deshalb kann ich mich durchaus nicht entschliessen, bei der Madonna, vor die wir nun hintreten (bei Nr. 52), der Diagnose des Kataloges auf Lionardo beizustimmen. Das Bild ist zwar ganz im Sinne des Grossen erfunden, aber gemalt ist es von einem Anderen und zwar von Giovanni Antonio Boltraffio, dessen Eigenart man sich hauptsächlich vor dem schönen Bilde im Louvre klar macht. Das Louvrebild ist durch Vasari [2]) beglaubigt, dient also, beim gänzlichen Mangel signierter Bilder, begreiflicher Weise zum Ausgangspunkt der Stilkritik und veranlasst mich, das hochbedeutende Gemälde in Pest mit Bestimmtheit auf Boltraffio zu taufen. Ebenso dachte Morelli, der allerdings in seinen Erörterungen über Boltraffio auf anderem Boden stand [3]). Wenn nun auch

---

1) Beide Gemälde sind von Morelli als Werke des Bernardino Luini anerkannt worden. Vergl. „Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin“ S. 479, dasselbe in italienischer Ausgabe S. 448 und die zweite deutsche Ausgabe S. 118, „zwei ganz vorzügliche Madonnenbilder von B. Luini.“ Das Bild No. 51 ist als Lionardo gestochen für Perger's Galeriewerk. Im Text wird jedoch darauf verwiesen, dass schon 1838 Passavant im Kunstblatt das Bild auf Luini bestimmt hatte. Siehe das deutsche Kunstblatt von 1838, S. 295. Vergl. auch das Galeriewerk von Pulszky und Tschudi. 1827 wurde das Bild (als Lionardo) von Joseph Steinmüller gestochen. 1832 war das Blatt in der Wiener Akademie angestellt und wurde in Pietznigg's „Mitteilungen aus Wien“ (1832, S. 121) sehr gelobt. Das Bild selbst wird als „bedeutendes, ausserordentlich schönes Gemälde“ in Kugler's Geschichte der Malerei (II^3 131) hervorgehoben.

2) Vergl. Milanesi's Ausgabe IV. S. 51 f.

3) Vergl. das angeführte Buch deutsch I. Aufl. S. 469, italienisch S. 438, zweite deutsche Auflage S. 118. Von W. Bode wird das Bild keineswegs dem schwachen Bernardino dei Conti zugeschrieben, wie Morelli angibt, sondern als Werk des Meisters der Madonna Litta in Petersburg angesprochen (vergl. Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen VII. 240). Über die Restaurierung des Bildes durch Erasm. v. Engerth wird in aller Kürze berichtet im „Kunstblatt“ von 1845 S. 43, das Bild sei „der einzige Lionardo da Vinci, der sich in Wien befindet.“

das Bild gewiss nicht von Lionardo selbst ist, so bleibt es dennoch ein Hauptbild der ganzen Galerie. Es ist gar reizend, wie das feiste Kind die Ärmchen vorstreckt und wie die jugendliche Mutter freundlich zum Knaben herabblickt. Diese Haltung des Kopfes, die bei den Lionardesken öfter wiederkehrt, geht wohl auf eine Erfindung des Altmeisters selbst zurück.

Vor Nr. 55, einer Maria mit dem Jesusknaben und dem kleinen Johannes, stehen wir abermals vor einem Hauptstück der Landesgalerie. Ein Werk des Correggio ist es, das wir hier zu studieren haben. Dieselbe Madonna kommt mit geringen Änderungen mehrmals vor, doch sind die Kopien oder die Wiederholungen, die ich nicht gesehen habe, überhaupt wenig bekannt und scheinen weit geringer zu sein, als das Gemälde in Pest. Otto Mündler's Urteil ist hier von Bedeutung, weshalb ich es auszugsweise anführe[1]). Er hatte die drei „Wiederholungen", die es gibt, kurz nach einander gesehen, und gab sein Urtheil dahin ab, dass das Bild in Rom das beste sei, es folge dann das Pester Bild und erst in dritter Reihe das Petersburger. Nun erklärte aber Morelli seither die Bilder in Rom (beim Fürsten Torlonia) und in Petersburg einfach für Kopien „des Originals" in Pest[2]).

Wenn auch beide Urteile einen starken Widerspruch in Bezug auf das römische Bild in sich bergen, so stimmen sie in Bezug auf die Echtheit des Pester Bildes doch miteinander gänzlich überein. Einen Anhaltspunkt, um die Echtheit des letzteren zu bezweifeln, wüsste ich denn auch nicht zu finden. Ich meine, die Madonna des Correggio nimmt hier im Saale nicht umsonst einen Ehrenplatz ein[3]).

---

1) Nach dem Artikel „Allegri" von Julius Meyer im neuen Künstlerlexikon, I. 379, auch S. 434 und 459.

2) „Kunstkritische Studien" I. S. 295. — Eine ziemlich späte Kopie in der kaiserlichen Galerie zu Wien braucht hier gar nicht zur Vergleichung heran gezogen zu werden, da sie Niemand für ein Original hält.

3) Über die Herkunft des Bildes sagt der Jos. Fischersche Katalog von 1815 (S. 111) Folgendes: „Dieses so bekannte und so oft in Kupfer

Bei Nr. 60 (einer Madonna mit Sankta Katharina von Alexandrien) möchte ich eine Untersuchung anregen, die darauf gerichtet ist, ob uns hier nicht ein Jugendwerk des Moretto da Brescia erhalten ist.

Nr. 61, eine gute Madonna in Halbfigur mit dem Knaben, der vor ihr aufrecht steht und mit zwei jugendlichen Engeln, deren Köpfe neben ihren Schultern sichtbar sind, wird mit guten Gründen dem Francesco Francia zugewiesen. Es zeigt gänzlich dessen etwas harte Vortragsweise und seine eigenartige Farbengebung. Weniger überzeugend in seiner Benennung als Francia ist Nr. 59, eine heilige Familie mit der knieenden Katharina von Alexandrien. Wir werden das Werk bis auf weiteres den vielen Gemälden beifügen, die den Namen des berühmten bolognesischen Malers, Goldschmiedes und Medailleurs mit Unrecht tragen. Venturi hat vor einiger Zeit im „Archivio storico dell' arte" eine lange Reihe von Bildern zusammengestellt, die fälschlich als Francia's Werke geführt werden. Der Versuch ist überaus dankenswert. Ist doch der Name Francia im Laufe der Zeiten zu einem Begriff geworden, in welchen alles Bolognesische aus der Zeit um 1500 hineingestopft wurde. Sogar Werke aus ganz anderen Städten und Landschaften fanden darin Platz[1]). Die beiden Bilder in Pest, der wirkliche und der angebliche Francia sind photographiert, was vergleichende Studien nicht unwesentlich erleichtert.

---

gestochene Bild kaufte der Stifter gegenwärtiger Sammlungen von dem Herzog von Crivelli, welcher es von seinem Oheim, dem Cardinal Crivelli erbte, dem es früher vom Könige von Spanien zum Geschenke war gemacht worden." Die Winke sind beachtenswert und würden ein besonderes Eingehen verdienen, hätten wir nicht so viele andere gute Bilder noch zu studieren.

[1]) Zum Verzeichnis der echten Werke des Meisters, das Venturi ebenfalls im Archivio storico zusammenstellte (im III. Bande), habe ich ein nicht unwichtiges Werk beizufügen, das in Wien in der Akademischen Galerie zu finden ist. Es trägt die Bezeichnung „OPVS F. FRANCIÆ AVRIFICIS MDXIII" und stellt die thronende Madonna zwischen Sankt Lukas und Petronius dar. Ein Stahlstich danach bei Perger in den „Kunstschätzen" von Wien.

Nr. 62, das Werk eines umbrischen Quattrocentisten, stellt Marien in halber Figur dar, das Christkind vor sich haltend und von einer halben Mandorla voller Seraphimköpfe umgeben. Vor etwa zehn Jahren wurde das Bildchen für ein Werk des Perugino angesehen, neuerlich hat es mit vieler Aussicht auf die Zustimmung der Fachgenossen die Benennung Pintoricchio erhalten[1]).

Nr. 65, interressante, reich komponierte Grablegung mit kleinen Figuren von einem Lombarden aus der Zeit noch vor Lionardos Einfluss. Die Taufe auf Borgognone durch den neuen Katalog hat gewiss sehr viele Berechtigung, andererseits ist aber auch an Bernardino Luinis Jugendstil zu denken[2]).

Nr. 66 ist allerdings, vielleicht wirklich ein Andrea del Sarto, doch ist's ein herzlich schwaches Bild für ihn. (Maria mit den zwei heiligen Knaben). Man wird gut thun, den Meister anderwärts zu studieren.

Ein zuverlässig echtes, ziemlich gut erhaltenes[3]) Bild ist die Anbetung durch die Hirten von Ridolfo Ghirlandajo,

---

1) Photographiert von A. Weinwurm. Eine Phototypie brachte jüngst der „Klassische Bilderschatz“ von Reber und Bayersdorfer. Karlo Pulszky hat das Bild der Pester Galerie in einer kleinen Studie behandelt. Siehe auch Tschudi im Galeriewerk S. VII. „Repliken oder Kopieen .... befinden sich unter Anderem im Louvre und in der Londoner Nationalgalerie.“ Eine Mandorla, ganz ähnlich der auf dem Pester Gemälde, umgibt auch die Madonna auf dem Gemälde im Palazzo communale von San Gimignano. Letzteres Bild wird ebenfalls dem Pintoricchio zugeschrieben (Abbildung im Archivio storico dell' arte III. 68).

2) Ich kenne von dem fruchtbaren Luini, dessen reifer Stil gewiss allen meinen Lesern aus der Brera in Mailand gehäufig sein dürfte und der ja auch hier in Pest recht gut vertreten ist, ein verhältnismässig früh entstandenes sicheres Tafelgemälde mit Figuren, die kaum viel grösser sind, als die auf No. 65 in Pest. Das Bild, welches ich meine, trägt die alte echte feine Signatur: „BERNARDINVS / LVVINVS / F“ und darunter die erste Hälfte einer Jahreszahl: „15 . .“ Wenn nicht 1500 selbst zu ergänzen ist, so wird man sich in diesem Fall gewiss nicht weit von dieser Zahl fortbewegen dürfen. Die Darstellung betrifft einen Christus am Kreuz; unten Maria, Johannes, Magdalena, Paulus und Franziskus von Assisi. Stimmungsvolle Landschaft. (In der Privatsammlung des jüngst verstorbenen Kunsthändlers E. Hirschler in Wien).

3) Für ein frühes Cinquecentobild sehr gut erhalten, wenngleich auch hier streckenweise ganz überflüssige spätere Schichten auf dem guten alten Bilde liegen und manche Hand und manches Gesicht besudelt erscheinen.

No. 68. Zwar erreicht der Meister hier nicht die Kraft seines Vaters — die Anbetung durch die Hirten vom Vater Domenico in Florenz bei den Innocenti ist eben auch eine gefährliche Nebenbuhlerin, neben welcher nicht leicht ein verwandtes Bild aufzukommen vermag — doch ist das Werk des Sohnes immerhin interressant und bedeutend.

Es fällt um etwa zweiundzwanzig Jahre später als das florentiner Bild des alten Ghirlandajo, und lässt, gegen das Werk des Vaters gehalten, eine Art Fortschritt, eine Weiterentwickelung der florentinischen Kunst bemerken, die ich hier mit Anderen zum Teil dem Einfluss Raphaels zuschreibe. In den Jahren zwischen 1504 und 1508 war ja der grosse Urbinat vielfach in Florenz thätig; Ridolfo Ghirlandajo wird ja ausdrücklich als sein Freund genannt, so dass die vom Bilde abgeleitete Vermutung auch einen geschichtlichen Halt gewinnt [1]).

Das Bild macht einen freundlichen, hellen, bunten Eindruck, der zu einem Versuch verlockt, ihn aus den Einzelheiten abzuleiten. Die nebenstehende Abbildung wird uns diesen Versuch erleichtern. Die Madonna erscheint jung und anmutig. Man möchte gerade hier Raphaels Einwirkung annehmen. Die Farben, in die sie gekleidet ist, sind im allgemeinen die herkömmlichen: Blau und Rot, die jedoch hier ein wenig heller gestimmt sind als auf den gleichzeitigen Bildern eines Francia, eines Perugino und Anderer. Verwandtes Blau und Rot gewahrt man auch an dem knieenden Sankt Rochus links und an dem Engel oben rechts. Einen anderen freundlichen Zweiklang von ziemlich hellen Tönen bringt der Meister ebenfalls zweimal auf dem Bilde an: hellrot neben saftgrün, zwei Farben, die sich ja auch im physiologischen Sinne gegenseitig heben. Der jugendliche blonde Sankt Sebastian zur

1) Vasari sagt im Abschnitt über den florentiner Aufenthalt von Raphael folgendes: „. . . . fatta amicizia con alcuni giovani pittori, fra quali furono Ridolfo Ghirlandajo . . ed altri, fu nella città molto onorato“ (Ausgabe von Gaet. Milanesi IV. S. 321, ebendort S. 320 zu beachten die kritische Note über den Beginn des Aufenthaltes in Florenz).

Rechten und der alte Hirt (oder St. Antonius) links im Mittelgrunde haben diese Farbenzusammenstellung in ihrer Gewandung aufzuweisen; auch klingt dieser Akkord in der saftgrünen, hellrot gefütterten Jacke des bekränzten Hirten an, der rechts hinter der Madonna steht. Weiss wird wenig auf dem ganzen Bilde vorgefunden. Die ferne Landschaft ist duftig blau und in ihrer Helle dem Ganzen angepasst[1]). In den Linien und Massen ist überdies die Komposition wohl abgewogen, wonach kein anderer denn ein befriedigender Eindruck zu erwarten ist. Das harte Quattrocento ist hier nahezu völlig überwunden. Die Hände sind schon fast ein wenig charakterlos in ihren gewöhnlichen runden Formen (die Nägel klein und etwa mandelförmig). In der Landschaft links mehrere Bäumchen von Spargelblattform, wie sie von den Quattrocentisten noch über 1500 herein nachwirken.

Auf einem schwarzen Streifen unten mitten steht in heller Capitalschrift: „RIDOLFVS GRILLANDAIVS FLORENTINVS FACIEBAT // INSTANTE IOHANNE ITALIANO PETRI . . M . D . X“[2]).

Der grosse Andrea del Sarto unfern von dem Bilde des jüngeren Ghirlandajo wird durch das entschieden falsche Monogramm selbst verdächtig. (Thronende Madonna und Heilige. Nr. 69). Zum mindesten ist's kein Bild, aus welchem man sich einen rechten Begriff von dem Meister bilden könnte.

Den nächsten, zweiten Saal betretend, finden wir uns grösstenteils in Gesellschaft farbenfroher Venezianer. Es sticht uns sofort an der Wand etwas rechts von der Thür ein kräftiges, kerngesundes noch etwas altertümliches Bild in die Augen, das wir denn auch näher ansehen wollen (Nr. 75). Die Malweise und die alte Signatur: „OPVS CAROLI CRIVELLI VENETI“ (in goldener Kapitalis unten an der Stufe) sagen

---

[2]) Das Bild ist von Wörmannn in der Geschichte der Malerei II. 610 besprochen. Vergl. auch Lermolieff „Die Werke“, I. Aufl., S. 386, ital. S. 359 und das Pester Galeriewerk.

[1]) W. Lübke in seiner Geschichte der italienischen Malerei (II. 180) setzt das Bild zerstreuterweise um 1504 an.

uns rasch, wes' Künstlers Werk wir vor uns haben. Carlo Crivelli also ist der Schöpfer des prunkvoll ausgestatteten Bildes, von dem wir eine kleine Nachbildung hier neben hinsetzen. Die zahlreichen Beziehungen in der Auffassung unserer Madonna in Pest, zu den sehr bekannten Bildern des Carlo Crivelli in der Brera zu Mailand, in der Lateranischen Galerie und in der Nationalgalerie zu London werden bald klar[1]). Das Pester Bild dürfte vor 1490 entstanden sein, da Crivelli damals geadelt wurde und danach einen Hinweis auf diese Auszeichnung in seinen Signaturen anzubringen pflegt. So finden wir z. B. auf der Madonna in trono der Brera (Nr. 193) den Ausdruck „eques laureatus“ und auf der Madonna mit Hieronymus und Sebastian in London „miles“ als Appositionen bei dem Namen. Das grosse dreiteilige Bild von 1482 in der Brera dagegen hat einfach die Signatur „Opus Caroli Crivelli Veneti“, woran sich die Jahreszahl schliesst.

Es hat sich Vieles von Crivelli's Hand bis in unsere Zeit erhalten, begreiflicherweise ausserhalb Venedigs. Denn, wenn Crivelli sich auch bis ins Alter als „Venetus“ bezeichnet, so war er doch zumeist nicht in Venedig beschäftigt. So besitzt denn auch die Accademia der Lagunenstadt keinen einzigen zuverlässigen Crivelli, auch heute nicht, nachdem scheinbar durch den Ankauf einer Tafel mit Crivelli's Namen

---

[1]) Die Gemälde, auf die ich anspiele, sind grösstenteils in weiteren Kreisen bekannt und zumeist photographiert. Das grosse Bild in der Brera mit dem plastisch ausgeführten Schlüsseln des Heiligen Petrus ist u. A. auch abgebildet in Wörmann's Geschichte der Malerei II. Bd. Nach der Madonna mit den Fruchtgewinden in der Brera hat Charles Waltner radiert. (Vergl. L'art 1876, IV. Bd., 284 — das Bild erscheint in der Radierung stark modernisiert). Das Bild der Galerie im Lateran findet sich u. a. abgebildet bei E. Muntz „La Renaissance en Italie et en France“. Einer der zahlreichen interessanten Crivellis in London ist in Jean Paul Richters Werk über die englische National-Galerie nachgebildet (1883). — Crivelli als besonders auffallende Erscheinung hat schon früh die illustrierte Kunstlitteratur beschäftigt, wie man aus Seroux d'Agincourt's „histoire de l'art“ entnimmt (VI. Peinture Pl. CXXXVIII), er fehlt denn auch kaum in irgend einem Nachschlagebuch, das für die Geschichte der venezianischen Malerei in Betracht kommt. Der Crivelli in der ung. Landesgalerie ist u. a. auch erwähnt bei Crowe und Cavalcaselle in „History of painting in North Italy“, I. 93.

Abhilfe geschaffen worden ist. Die neue Erwerbung stammt leider keineswegs von der kraftvollen Hand eines bedeutenden Künstlers wie unseres Carlo Crivelli, sondern von einem recht untergeordneten Quattrocentisten ohne Namen [1]). Das Bild aber, das wir in Pest vor uns haben, muss unbedingt für echt gelten, da es in keiner Weise zu Misstrauen Anlass giebt.

Dasselbe kann sofort auch von Nr. 78 ausgesprochen werden, einem reinlichen, klaren Werk des Vincenzo Catena. Zur ruhenden heiligen Familie kommt eine heilige Jungfrau heran, um das Christkind anzubeten. Die grossen Figuren sind nur bis zum Knie sichtbar, fast nur als halbe Figuren. In der Ferne eine anmutige Landschaft. Auf einem Schriftband, das die Heilige zur Rechten hält, liest man „(V)IZENZO. C·P", was sich einzig und allein auf Vincenzo Catena beziehen kann. Unser Maler gehört unter den Nachfolgern des grossen Giovanni Bellini zu den geschultesten, so trocken und hart er auch malt. Darin eben kommt in diesem Falle die Kraft der Schulung bei einem Talent zum Ausdruck, das durchaus nicht ersten Ranges ist. Es hält zäh an dem Erlernten fest, ohne neue Bahnen zu erobern. In Bellini's Werkstatt hat Catena fast zuverlässig gearbeitet, wie man aus den Wiederholungen schliessen kann, die er nach Giovanni Bellini's Darstellung im Tempel gemalt hat. Mit seinem Namen versehen ist die Wiederholung in Padua [2]). Vor seine Lehr-

---

1) Die Signatur des Bildes in Venedig (welches im neuesten Katalog als No. 24 im Corridojo erscheint) ist eine plumpe Fälschung, wie das ja auch in einer Notiz des „Archivio storico dell' arte" (III 158) zugestanden wird. Dort versucht man allerdings noch, das Bild als ein spätes Werk des Crivelli zu retten. Ich fürchte aber, es wird dem Bilde nicht zu helfen sein.

2) Fast sicher von ihm ist auch die queroral zugeschnittene Wiederholung der kaiserlichen Galerie in Wien. Die übrigen zahlreichen Exemplare dieser Komposition: 3 in Venedig, 1 in Berlin, 1 in Verona, 1 in Innsbruck, sind wohl von anderen Bellinesken. Das Berliner Bild mag ebenfalls aus Catena's Werkstatt hervorgegangen sein. Crowe's und Cavalcaselle's „History of painting in North Italy" I. 149 ff. kennt auch noch Wiederholungen in Vicenza und Crespano. Vergl. hierzu auch Zahn's Jahrbücher IV. S. 145 f. Ich gehe hier nicht auf Einzelnes ein in dieser weit verzweigten Frage und gebe nur noch folgende Bemerk-

zeit beim Altmeister wird man das signierte Bild im Dogenpalast ansetzen müssen, zum mindesten war Bellini's Geist in dem jüngeren Genossen noch nicht lebendig geworden als er jenes Bild malte, das lange Zeit in der Stanza dei tre Capi del Consiglio zu sehen war[1]). Hier in Pest sieht man den Catena schon als vollen Anhänger von Bellini's mittlerem Stil und das nicht nur an dem signierten Bilde, von dem schon gesprochen wurde, sondern auch an einem zweiten ohne Bezeichnung (Nr. 74, Maria mit dem Kinde, zwei Heilige und ein Stifter), welches die engste stilistische Verwandtschaft mit den sicheren Gemälden Catena's aufweist. Den späten Stil Bellini's hat Catena gar nicht mehr mitgemacht. Offenbar war er längst früher flügge geworden.

No. 80, ein männliches Bildniss, dem Sebastiano Luciani genannt Sebastiano del Piombo zugeschrieben, ist leider in einem üblen Zustande.

No. 81 ist ein gutes Bild vom guten Bonifazio Veronese (Maria mit dem Jesuskind. Eine Heilige reicht ein Körbchen mit Früchten dar).

---

ungen. Für die Bestimmung der Wiederholung in Wien hatte ich (neben vielen anderen Hilfsmitteln) als bequeme Stimmgabel in unmittelbarer Nähe in demselben Saal des Belvedere ein signiertes Werk des Catena, die bekannte Halbfigur eines Geistlichen mit einem grünen Buch. Von den sicheren reifen Werken Catena's lässt sich eine für ihn bezeichnende Behandlung breiter Falten ableiten. Catena liebt dreieckige oder trapezoidförmige flache Eindrücke an den Gewändern. Das Anbringen von Schillerfarben hat er von seinem Meister überkommen, wobei ich nur an Bellini's grosses Altarwerk aus San Giobbe in Venedig zu erinnern brauche (an das Lendentuch des Heiligen Hieronymus). Über eine ziemlich auffallende Härte in der Formengebung kommt Catena nie hinaus, wonach auch ein weich behandeltes Bild in der Brera (No. 2375 Stefan) unrichtig bestimmt ist. Es stamt aus der Nähe des Bissolo. In der Litteratur über Catena ist neben den Schriften von Crowe und Cavalcaselle, neben Lermolieff und den gebräuchlichen Nachschlagebüchern nicht zu übersehen A. Sagredo: Sulle consorterie . . . in Venezia" S. 348. Morelli hatte in seinem Buch über „Die Werke italienischer Meister . ." zunächst eine verunglückte Charakteristik Catena's gegeben, die in der 2. Auflage einigermassen verbessert ist.

1) Photographiert von Naya. Die Bezeichnung lautet dort „VINCĒCIVS · // . CHATENA · // . P."

In dieselbe Gruppe der Bonifazios gehört auch No. 82 (eine Santa Conversazione) und No. 83 (der vom Kreuz gesunkene Christus). Auch mehrere spätere Nummern müssen hier herangezogen werden, so die heilige Familie (No. 92) und die Madonna No. 89. Das letztere Gemälde stammt offenbar von jenem späten Bonifazio, der in Venedig eine ganze Reihe von Bruderschaften mit jenen Heiligenfiguren versehen hat, die man gegenwärtig in den Akademien zu Wien, zu Venedig und in der kaiserlichen Galerie zu Wien aufsuchen muss. Hierher gehört denn auch mit grösster Wahrscheinlichkeit No. 111 der Pester Gallerie (Christus in Emmaus), ein Bild, das ebenfalls der Aufmerksamkeit der Besucher empfohlen sei[1]).

Die Halbfigur eines Mädchens (No. 84) ist mit Recht vom Katalog dem berühmten älteren Palma zugeschrieben worden; auch gegen die Benennung des männlichen Bildnisses No. 90 als Lorenzo Lotto möchte ich nichts einwenden. Dass man Lorenzo Lotto hauptsächlich in Bergamo studieren muss, ist bekannt. Und wirklich wird die Bedeutung seines feurigen Talents nirgends so klar, als wenn man in der genannten malerischen Bergstadt in die Kirche Santo Spirito eintritt, um in einer der Kapellen zur Rechten die grosse

---

[1]) Um sich in dem Gewirre der verschiedenen Bonifazios zurecht zu finden, wird man vor Allem zu Bernasconi's: studii sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV (1864) greifen müssen (p. 288 f. und besonders 387 ff.), ferner zu den Arbeiten von Morelli und zu Wörmann's Geschichte der Malerei. Zu beachten sind einige Bemerkungen (von Mündler) in den Recensionen und Mitteilungen für bildende Künste" (passim). Für die Zusammenstellung des Malerwerkes der Bonifazio kommen vielfach in Frage Boschini's „Descrizione di Venezia", desselben „Ricche minere della pittura Veneziana" und Francesco Zanotto's „Pinacoteca Veneta". Vergl. ferner Fr. Pecht „Venedigs Kunstschätze" und neuerlich „Repertorium für Kunstwissenschaft" VII. 1 ff. Es ist unmöglich, hier viele Einzelheiten zu geben. Ich merke nur an, dass ein sog. Tizian, der als solcher „geschnitten" und „gestochen" worden und der 1885 zu Wien bei der G. Plach'schen Nachlassversteigerung auftauchte, fast sicher ein Bonifazio Veronese war. Der „unbekannte italienische Meister" von No. 229 in der Braunschweiger Galerie ist niemand anderer als der späte Bonifazio Veneziano. Viele Notizen sind da noch aus den kleinen deutschen Galerien zu gewinnen, was hier nur angedeutet werden kann.

zehnbilderige Altartafel des Andrea Previtali und seiner Gehilfen von 1525 mit einem Bilde des Lotto von 1521 vergleicht. Previtali erscheint hier als Faultier, das zäh an der alten Bellinesken etwas steifen Art festhält. Lotto aber ist ein freier beweglicher Geist, der sein Werk in leichter Weise aufbaut. Trotzdem steht es noch hinter dem Hauptwerk in San Bartolommeo zu Bergamo einigermassen zurück. Unser Bildniss hier in Pest, der Mann mit dem schwärmerisch aufwärts gekehrten Blick, wird nicht viel später fallen, als das erwähnte Gemälde von 1521 in Bergamo[1]).

Sehr unsicher ist der Boden, auf welchem die Diagnose von No. 94 steht, einem interessanten Bildnis, das uns die Züge des Dichters Antonio Brocardo überliefert hat. Der Katalog nennt Tizian als den Meister. Vor einigen Jahren hatten halb unschlüssig Morelli und etwas zuversichtlicher Thausing das Bild für einen Giorgione gehalten. Im Text des Pester Galeriewerkes machte dann Tschudi darauf aufmerksam, dass Giorgione viel zu früh gsstorben ist, als dass

---

1) Palma vecchio und seine Hauptwerke dürften allen Lesern geläufig sein. Weniger lässt sich dies von Lorenzo Lotto voraussetzen, obwohl sich Gustavo Frizzoni seit Jahren eingehend mit diesem Künstler beschäftigt und mehrmals über ihn geschrieben hat. Seine „pitture di Lorenzo Lotto nella cappella Suardi a Trescorre" (Perugia 1875) sind mir nur dem Titel nach bekannt. Besonders aufmerksam möchte ich aber auf Frizzoni's Studie machen, die in der Zeitschrift für bildende Kunst n. F. I. 16 ff. erschienen ist. Archivalische Nachrichten über Lotto, der nicht Bergamaske, sondern gebürtiger Venezianer ist, findet man hauptsächlich im „Archivio veneto" (Band XXXII von 1886 S. 169 ff. und 415 ff.), wo auch sein Schüler Domenico (Chaprioli) behandelt, und die ältere Litteratur über Lotto ausgenützt wird. Vergl. hierzu auch das „Repertorium für Kunstwissenschaft" XI. S. 205, Thode's „Kunstfreund" No. 8 und „Gazette des beaux-arts" 1887 I. S. 259. Wertvoll sind auch die Mitteilungen von Bertolotti in den „Monumenti storici publicati dalla R. Deputazione veneta di storia patria" 1885 („Artisti veneti in Roma" S. 15 f.) Für die Zusammenstellung des Malerwerkes von Lotto sind nicht unwichtig der „Anonimo Morelliano" (über dessen Ausgaben wir bei Giorgione berichten werden), Vasari, die Publikationen Boschini's, Ridolfi's Maraveglie, Tassi's Vite de' pittori bergamaschi, Crowe und Cavalcaselle's history of painting in North Italy (II. 494 bis 533) und Campori's „Raccolta di cataloghi inediti". Neuerlich zu beachten einige Stellen im „Archivio storico dell' arte" und einige Abschnitte bei Lermolieff-Morelli.

er den Antonio Brocardo in dem erwachsenen Zustand, wie er auf dem Pester Bilde erscheint, hätte malen können. Seither wird von Pulszky die (vielleicht richtige) Diagnose: Tizian festgehalten. Die Frage gehört nicht zu den leichten und das besonders deshalb, weil das Bild bei irgend einer Restaurierung jedenfalls im Charakter seiner Oberfläche verändert ist. Zudem passt die alte Craquelure nicht zur Leinwand, auf der das Bild jetzt sitzt. Die Darstellung findet sich in Thausing's „Wiener Kunstbriefen“ ziemlich genau und ausführlich beschrieben. Nur ergaben sich statt der „Kabbalistischen Zeichen“, die Thausing rechts auf einer schwarzen Tafel sehen wollte, einfach Musiknoten, die eben ein wenig undeutlich geschrieben sind. Auch hat das V auf dem Hute des Dargestellten wohl kaum die Bedeutung: Venetus, was Thausing als sicher annimmt. Indess wollen wir mit diesen Kleinigkeiten nicht unsere Zeit verlieren. Wir haben uns vielmehr zunächst davon zu überzeugen, dass die dargestellte Persönlichkeit wirklich durch Inschriften als „Antonius Brocardus, Marini filius“ beglaubigt ist. Dann erinnern wir uns noch daran, dass Mündler als den Meister des Bildes den Francesco Morone aus Verona nannte, wir erinnern uns auch, dass bei Pordenone derlei Köpfe vorkommen. Dann aber scheiden wir in einer eigentümlich demütigen Stimmung von dem sonderbaren Bilde, das uns wieder einmal keine hohe Meinung von unserer heutigen Kunst, Bildnisse zu bestimmen, beigebracht hat[1]).

Weit sicherer fühlen wir uns schon wieder vor der folgenden Nummer 95. Die beiden italienischen Hirten, die langsam gegen den Beschauer über eine dämmerichte Wiese herabschreiten, hängen doch wenigstens mit zuverlässigen Angaben in der Litteratur so weit zusammen, dass sich eine Vermutung über den Meister fest begründen lässt. In Marc-

[1]) Eine Monographie über Giorgione, die 1884 in Leipzig erschienen ist, bringt über unseren Brocardo nichts, was von Belang wäre.

Anton Michiels „Notizia d'opere di disegno“[1]) findet sich eine Stelle, aus welcher man entnimmt, dass 1525 in Venedig bei Taddeo Contarini neben anderen interessanten Gemälden auch ein Giorgione war, der folgendermassen erwähnt wird: „La tela del paese cun el nascimento de Paris, cun li dui pastori ritti in piede, fu de mano de zorzo da Castelfranco, et fu delle sue prime opere.“ Schon Morelli-Lermolieff vermutete, dass in dem Bild mit den zwei Hirten in Pest ein Bruchstück jener Landschaft aus Taddeo Contarini's ehemaligem Besitz erhalten sei[2]). Später erkannte man darin einen ehemaligen Bestandteil der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, Statthalters der Niederlande. Soweit es die Figuren als solche anbelangt, bestätigte sich diese Vermutung beim Aufschlagen einer Abbildung des Parisgemäldes, die sich im „Theatrum pictorium“ des Teniers (die erste Ausgabe erschien 1660) vorfindet[3]).

---

[1]) Bekannt unter dem Namen der Notizia des „Anonymus des Morelli“ oder des „Anonimo Morelliano“. Die letztere Benennung ist im modernen Italienisch gebräuchlich, was ich hier der Beachtung eines Recensenten empfehle, der an meiner Ausgabe jener Notizia den Ausdruck „Anonimo Morelliano“ beanstandet hat. Die erste von Jacopo Morelli erläuterte Ausgabe erschien 1800. Eine neue von G. Frizzoni commentierte Ausgabe erschien 1884. Meine, nach der Originalhandschrift corrigierte und ergänzte Ausgabe folgte 1888. Der Kommentar zur letzteren ist in Vorbereitung.

[2]) Vergl. „die Werke italienischer Meister in den Galerien von Dresden, München und Berlin“ (1880) S. 190.

[3]) Diese sehr billige Entdeckung verdankt man Franz Wickhoff. Eine kleine Reproduktion ist nebstbei bemerkt auch auf Taf. 21 des „Prodromus“ von Stampart und Prenner zu finden. Das Bild lässt sich also zurück verfolgen, wenigstens bis in die Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, Statthalters der Niederlande, aus welcher das Theatrum des Teniers publiciert wurde. Im Inventar jener grossen Sammlung ist es (nach dem Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses I. S. XCIV) beschrieben wie folgt:

„132. Ein Landtschafft von Öhlfarb auf Leinwath, warin zwey Hüerthen vff einer Seiten stehen, ein Kindl in einer Windl auf der Erden liegt, vnd auff der andern Seithen ein Weibspildt halb blosz, darhinter ein alter Mahn mit einer Pfeiffen siczen thuet“.

„In einer vergulden Ramen mit Oxenaugen, hoch 7 Span $1^1/_2$ Finger, braith 9 Span $7^1/_2$ Finger braith.

„Original von Jorgione“ (die Abmessungen also H. 1,768 Meter, Br. 2,078).

In der genannten, allbekannten Publikation aus der erzherzoglichen Galerie erst zu Brüssel, später zu Wien sind nicht wenige Bilder unter dem Namen Giorgione radiert. Einige davon haben sich in der kaiserlichen Galerie zu Wien erhalten. Das Bild mit der Parisfindung ist aber als Ganzes seither verschollen. Nur der Rest mit den zwei aufrecht stehenden oder ruhig schreitenden Hirten hätte sich also in der Pester Galerie erhalten, wohin er aus der Sammlung Ladislaus Pyrkers gelangt ist. Es drängt sich dabei nun die Frage auf, ob wir in dem Pester Bild Giorgione's eigene Hand erkennen wollen oder ob wir uns für eine alte Kopie entscheiden [1]). Und hier sind wir, trotz aller schönen Beglaubigung, doch wieder auf die Stilkritik angewiesen. Um eine solche aber an unserem Bilde mit Aussicht auf Erfolg ausüben zu können, bedarf es ziemlich breiter Vorstudien. Wir müssen nach Möglichkeit die erhaltenen sicheren Werke Giorgione's im Original studiert haben, voran das frühe Altarblatt im Dom zu Castelfranco und die späteste Arbeit, die drei Magier in Wien in der kaiserlichen Gemäldesammlung, dann die Gewitterlandschaft mit der Zigeunerin und dem Soldaten (und mit dem später aufgemalten Baum) im Palazzo Giovanelli zu Venedig, die Dresdener Venus — diese alle beglaubigt —, überdies mehrere, ziemlich allgemein anerkannte Bilder, wie das Urteil Salomons und das Moseswunder in der Uffiziensammlung, wie das Konzert im Louvre, endlich viele Gemälde, die bald von diesem, bald von jenem Kenner für Werke Giorgione's gehalten werden. Nicht

[1]) Es müsste wohl von einer Kopie die Rede sein und nicht von einer Wiederholung. Was in neuester Zeit zu Gunsten einer Wiederholung des Bildes vorgebracht worden ist, bleibt vorläufig sehr fraglich. Man meinte (Archivio storico del' arte I, 47), das Bild sei ehemals schlechtweg als „pictura de la nocte", als ein Nachtbild bezeichnet worden. Eine Wiederholung dieses Nachtbildes wird in einer gleichzeitigen Urkunde erwähnt. Nun hat aber Giorgione für Taddeo Contarino (nach der Notizia des Anonimo Morelliano) auch ein Unterweltsbild mit Aeneas und Anchises gemalt. Es ist doch viel wahrscheinlicher, dass man dieses (seither ebenfalls verschollene) Bild als „pictura de la nocte" bezeichnet habe, denn die Findung des Parisknaben, ein Gemälde, auf dem ganz und gar keine Nachtstimmung sondern nur Dämmerlicht zu entdecken ist.

genug aber daran; wir müssen auch aus der venezianischen Ortslitteratur zusammenstellen, was der Künstler an Wandgemälden in der Lagunenstadt geschaffen hat. Es ist nicht wenig und lässt uns begreifen, dass Giorgione in seinem kurzen, kaum 34 jährigen Leben nicht viel Zeit für Staffeleigemälde erübrigt haben kann. Auch müssen wir des Künstlers Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger, besonders seine Nachahmer mit Ausdauer studieren. Dies nur das Nöthigste.

Auf diesem Wege dürften die Meisten zu dem Ergebnis gelangen, dass man das Gemäldeüberbleibsel in Pest immerhin als eine frühe Arbeit des Künstlers gelten lassen kann, so wenig vortheilhaft es auch zunächst aussieht. Eine Jugendarbeit soll es ja gewesen sein, wie die Notizia des Anonimo Morelliano ausdrücklich sagt. Auch dürfte man nicht vergessen, dass herausgeschnittene Stücke aus grossen, breitbehandelten Gemälden an und für sich in der kleineren Fläche immer etwas roh aussehen. Die Schwierigkeit ist überdiess zu beachten, die in der Darstellung von Personen liegt, welche auf gleichmässigem Wiesengrund gegen den Beschauer zu herabschreiten. Ein unzweifelhaft altes Bild haben wir vor uns. Einem Nachahmer Giorgione's wüsste ich es nicht beizumessen, auch keinem Kopisten, ganz abgesehen davon, dass ein alter Kopist denn doch das ganze Bild kopiert hätte und nicht bloss das Stück mit den Hirten, in welches gar unvorteilhaft ein Stück vom Kopf des liegenden Parisknaben hereinreicht. Bleiben wir also doch bei Giorgione und lassen wir das Bild als eine frühe Arbeit, als eine Art Jugendsünde gelten [1]).

1) Zur Beruhigung für ängstliche Gemüther, die zu meiner Kennerschaft kein Vertrauen haben, bemerke ich, dass Morelli auch in der zweiten (1891 erschienenen) Auflage seiner „Werke italienischer Meister“ an der Benennung: Giorgione für die zwei Hirten festhält. Jedenfalls war auch Morelli der Meinung, dass sogar ein Giorgione nicht als fertiger Meister vom Himmel fallen konnte. Eine glückliche Fügung ist es, dass sich gerade von einem der interessantesten Künstler Venedigs ein beglaubigtes, so frühes Werk erhalten hat. — Sehr lesenswert in Bezug auf den Giorgione in Pest sind M. Thausing's „Wiener Kunstbriefe“.

Die Signatur auf dem folgenden Bilde No. 97 führt uns in diesem Falle rascher und sicherer auf den Künstlernamen, als wir ihn eben bei dem Bild mit den zwei Hirten ermitteln konnten. Auf der Madonna mit zwei Heiligen, vor die wir nun hingetreten sind, liest man nicht in allen Einzelheiten vollkommen deutlich, doch im Ganzen ziemlich sicher: „Jeromimo di Libri. 1511" und das auf einem flachen Stein, auf welchen St. Jacobus minor sein linkes Bein stützt. Jacobus steht dem Johannes Evangelista gegenüber, der rechts im Vordergrund dargestellt ist. Oben mitten die Madonna auf Wolken thronend und den Jesusknaben festhaltend, der ihr schalkhaft zu entkommen trachtet. Dies schöne Bild gehört, wie mehrere andere, die wir schon erwähnt haben, zu den glücklichen neuen Erwerbungen der ungarischen Landesgalerie[1]).

Von grossem Interesse dürfte für Viele auch ein anderes Gemälde der Galerie sein, das zwar keineswegs so farbenprächtig ist wie die Madonna des Gerolamo dei Libri, das aber durch die dargestellte Persönlichkeit und durch die Kraft der Charakteristik seinen Wert erhält. Es ist No. 101, ein Bild, das in einer schwülstigen lateinischen Inschrift als Porträt der Catarina Cornaro und als Werk des Gentile Bellini bezeichnet wird[2]). Thausing und Lermolieff haben längst

---

[1]) Vergl. hierüber „Chronique des arts" vom 12. Februar 1887.

[2]) Die Inschrift lautet: „CORNELIA GENVS NOMEN FERO VIRGINIS QVAM SYNA SEPELIT VENETVS FILIAM ME VOCAT SENATVS CYPRVSQVE SERVIT NOVEM REGNORVM SEDES. QVANTA SIM VIDES SED BELLINI MANVS GENTILIS MAIOR QVAE ME TAM BREVI EXPRESSIT TABELLA." (Hier mit aufgelösten Kürzungen wiedergegeben). Zu Deutsch heisst das etwa: Aus dem Geschlecht der Corner, führe ich den Namen der Jungfrau, die auf Sinai begraben liegt. Venedigs Senat nennt mich seine Tochter und Cypern, der Sitz von neun Königreichen, dient mir. Wie gross ich bin, siehst Du, doch grösser noch ist Gentile Bellini's Hand, die mich auf einer so kleinen Tafel wiedergegeben hat. — Auf dem Berg Sinai wurde bekanntlich Sankta Katharina begraben. — Nebstbei bemerkt, ist das Pester Bild irgendwo in der modernen Litteratur irrtümlicherweise als Werk der Plastik! erwähnt worden. Sehr korrekte Angaben findet man in Thausing's Wiener Kunstbriefen. — Ein treffliches Bildchen, fast sicher von Gentile Bellini, das die jugendliche Catarina Cornaro darstellen dürfte, besitzt H. Sax in Wien, der es aus der Guggenheim'schen Sammlung

auf die Bedeutung dieses Bildnisses hingewiesen. Von der Übereinstimmung desselben mit dem kleinen, unnötigerweise angezweifelten Bildniss der Königin von Cypern, das Gentile Bellini im Vordergrund seines grossen Bildes mit dem Kreuzeswunder (Venedig, Akademie. Sala VIII, No. 5) angebracht hat, ist ebenfalls bei Thausing die Rede. Das Porträt in Pest ist mehr in's Einzelne durchgebildet und erweist sich auch in dem reichen, perlenstrotzenden Kostüm viel bedeutender als die kleine Figur in Venedig, die ja nicht als Einzelbildnis gemalt ist.

Wenn auch nicht unmittelbar, so ist das Pester Bild doch mittelbar datiert, wobei ich daran erinnere, dass Gentile Bellini am 23. Februar 1507 gestorben ist und dass die 1454 geborene Catarina Cornaro auf diesem Bilde in einem Alter von 30 bis 40 Jahren dargestellt erscheint. Um 1490 dürfte also das Werk entstanden sein, sicher aber vor dem 23. Februar 1507. Wollte man auf die Stelle der Inschrift „Cyprus (me) servit" und auf das Datum der Thronentsagung 1488 grosses Gewicht legen, so müsste man das Bild in die Zeit unmittelbar vor der Thronentsagung versetzen.

Der Bruder Gentile's, Giovanni Bellini ist nach Ansicht des Kataloges der Meister von No. 102, dem Brustbild des Dogen Barbarigo. Wir wollen einstweilen bei dieser Benennung bleiben, ohne das Bild aber unter die sicheren Werke des grossen Meisters einreihen zu können. Ich hoffe, Gelegenheit zu haben, mich über die Bellinis an anderer Stelle eingehend zu äussern. Heute verweile ich nicht länger bei ihnen, um auch späteren Venezianern noch einige Aufmerksamkeit zu widmen. Verdient doch das Bildniss eines weissbärtigen Kardinals von der Hand eines Bassano, wohl des Giacomo da Ponte (No. 108), unsere volle Beachtung. No. 112, das Brustbild eines Mädchens, dessen Namen anzugeben schwer

---

in Venedig erworben hat. Eine moderne Kopie nach diesem Bildchen befindet sich bei einem Kunsthändler in Venedig (nach gütiger Mitteilung von H. Sax). Über andere Bildnisse der Catarina Cornaro vergl. Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen IV und X.

fallen wird, das aber vermutlich von Paris Bordone gemalt ist, kann jedenfalls als bedeutendes Kunstwerk gelten. Vortrefflich scheint auch Nr. 113 gewesen zu sein, ein Madonna aus Tizian's Nähe stammend, aber heute so verdorben, dass bestimmte Äusserungen sich nicht empfehlen, was den Namen des Künstlers betrifft. Bezüglich der Herkunft lässt sich sagen, dass unser Bild einst Bestandteil der Galerie in der Wiener Stallburg war. Es ist als Tizian für's „Theatrum artis pictoriae“ radiert.

No. 115 wird von allen gewiss sehr rasch als eine Kopie nach dem Tizian'schen Bildnis der Isabella Gonzaga erkannt, welches sich zu Wien in kaiserlichem Besitz befindet und ein Juwel der Belvederegalerie bildete.

Einige gute Bilder der Bassanos seien schliesslich noch der Beachtung empfohlen.

Um auch die späten Italiener anderer Schulen in Pest kennen zu lernen und den prächtigen Giovanni Battista Tiepolo zu sehen, der bekanntlich hier ist, müssen wir uns ins dritte Stockwerk bemühen. Im XIX. Saal als Nr. 649 finden wir das Bild des Tiepolo, welches San Jacopo zu Pferd darstellt und nicht mit Unrecht sehr geschätzt wird [1]). In demselben Raume werden wir auch die etwas jüngeren Zeitgenossen des genannten Tiepolo, den flotten Franceso Guardi und den zerfahrenen Jacopo Marieschi gewahr. Von dem letztgenannten, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts thätigen Künstler sind zwei venetianische Stadtbilder vorhanden (No. 644 und 656); von Guardi's Hand sehen wir eine Menge kleiner Ansichten der Inseln rings um Venedig, die in natura sowie in den farbenfrischen Abbildern vor uns einfach ganz reizend sind (No. 629 ff). Canaletto (Bernardino Belotto), der bekannteste aus dieser Gruppe von Künstlern, welche die Strassen und Winkel

[1]) Eine Vergleichung mit einem Gemälde des Tiepolo in Sant' Eustachio zu Venedig, das ich nur nach Abbildungen kenne, ergiebt eine vollkommene Übereinstimmung bis in's Einzelne.

Venedigs so prächtig im Bilde festgehalten haben, ist in Pest durch zwei Bilder nicht aus Venedig, sondern aus Florenz vertreten. Er zaubert uns die piazza della Signoria auf die Leinwand (No. 645) und die Arnobrücken (No. 647). Vom älteren „Canaletto", von Antonio Canale, findet man ein echt venezianisches Bild (nach meiner Erinnerung) mit dem Uhrturm.

Giulio Carpione, der in diesen Studien schon genannt wurde, ist kaum in irgend einer Galerie so vortrefflich vertreten, als hier u. z. mit einer Menge gut erhaltener, meist etwas frech komponierter Bilder, die bedeutendes Können verraten. Ich nenne zunächst ein Traumgesicht, das grosse Verwandtschaft mit einem entsprechenden Bilde in Pommersfeldern aufweist (No. 599), ferner zwei mythologische Darstellungen No. 600 und 602, eine wüste Sintflut, No. 601, endlich das Bacchanal No. 623 und Ariadne auf Naxos No. 622.

Es ist gar nicht leicht, aus der Fülle von guten Bildern, die von späten Italienern hier zu sehen sind, eine Auswahl zu treffen. Man hat zwar längst aufgehört, diese Spätlinge der italienischen Kunst zu verachten, wie es zu Zeiten der Romantik und der modernen Renaissanceströmung ziemlich allgemein gebräuchlich war, doch wüsste ich nicht, dass heute die italienischen Meister des 17. und 18. Jahrhunderts trotz steigender Anerkennung schon mit demselben Fleiss und mit demselben Aufwand von kritischem Denken behandelt wären, wie etwa die Künstler der Hochrenaissance. Der Einzelne kann da nicht so ohne weiteres hilfreich beispringen, wonach es einfach naturgemäss erscheinen muss, wenn ich in der Auswahl dieser späten Maler etwas subjektiv, also willkürlich verfahre und ihnen nicht dieselbe Sorgfalt widme, wie den früheren Meistern.

No. 594 ist ein richtig bestimmter Alessandro Magnasco genannt Lissandrino. Dieser Genuese des 18. Jahrhunderts war nach Allem, was man von ihm kennt, ein Freund des Schrecklichen und Schauerlichen. Im Technischen bildet er in Genua ein Seitenstück zu dem Venezianer Guardi.

Was man hier von ihm zu sehen bekommt, ist eine Folterkammer mit vielen haarsträubenden Einzelheiten, die man sich im Original ansehen muss[1]).

No. 603 Palma Giovane: eine gute Pietà.

No. 610 Caravaggio: das grosse Kartenspiel. Rechts eine wahrsagende Zigeunerin. Wirkungsvolle Leinwand mit etwa lebensgrossen Figuren.

No. 643 Pietro Rotari, hüsches Brustbild eines Mädchens.

No. 646 Giuseppe Nogari, gutes Dogenbildnis.

Im XV. Saal sind dann noch viele andere späte Italiener vertreten: Marc-Antonio Franceschini, Federigo Baroccio, Lelio Orsi, Giovanni Battista Salvi (genannt Sassoferrato). Von dem letztgenannten sieht man hier eine Kopie nach einer Dürer'schen Madonna No. 475, ein interessantes Bild. Guido Reni, Domenichino, Albani, Guercino und andere Bolognesen reihen sich an. Dem Venezianer Francesco Trevisani werden mehrere Bilder zugeschrieben, wie die vortrefflich modellierte Lucrezia No. 500 und der Einzug eines Kardinals in Rom No. 504. Ein signierter Cavaliere d' Arpino (Giuseppe Cesari) ist durch seine Darstellung von Diana und Aktäon auffällig (No. 508).

Im benachbarten Raum, dem XVI. Saal, müssen wir ein Martyrium des Heiligen Andreas von Ribera (No. 523) beachten, an und für sich und als Vorlage für eine Kopie, die der bekannte halb moderne Ferdinand Waldmüller in seiner Jugend gemalt hat und die heute in der Wiener Akademie zu sehen ist. So finden sich oft die grössten Gegensätze nahe bei einander. Kurz vorher sahen wir den weichen

---

1) Die meisten Bilder dieses Meisters, die wie das hiesige aus alten Galerien stammen, die bis über 1800 zurückreichen, dürften richtig bestimmt sein. In manchen Sammlungen ist die Tradition heute schon abgerissen. So musste ich in der Jäger'schen Galerie in Fischan zwei Lissandrino's erst wieder neu taufen; beide sollen in anderem Zusammenhang noch einmal erwähnt werden.

Sassoferrato nach einer scharfumrissenen Gestalt Dürer's kopieren und nun finden wir den breit und flott malenden Ribera als Vorbild für den biederen fast kleinlichen Waldmüller.

Ein wunderliches Bild von Herrn Desiderio ist an der Wand gegenüber nicht zu vergessen, eine phantastische Architektur, die vom Künstler mehr modelliert denn gemalt ist. Bilder, die in ganz ähnlicher übertrieben pastoser Weise gemalt sind befinden sich unter dem verfehlten Namen „Monsu" in der gräflich Harrach'schen Galerie in Wien. „Monsu" heisst nichts anderes als Monsieur und tritt in dieser Bedeutung sehr oft in alten italienischen Katalogen vor den verschiedensten Künstlernamen auf. Desiderio wird freilich nur der Vorname des neapolitanischen Künstlers gewesen sein. Wenn wir aber auch seinen Zunamen nicht wissen, so sind wir doch sicher, dass er nicht Monsu gelautet hat[1]).

Der Katalog führt uns nun zu den Franzosen heran, die hier in grösserer Zahl und besseren Stücken auftreten, als man es so weit östlich vom Rhein erwarten sollte. Zwar haben sich die zwei Claude Lorrains der Pyrker'schen Sammlung als Werke der Campovecchio herausgestellt (No. 667 und 668, kleine Breitbilder, eines eine Kopie nach Claude Lorrain, das andere eine Nachempfindung des grossen Stilisten; das zweite ist mit dem Namen des Campovecchio gezeichnet), doch ist allem Anscheine nach der dritte Claude Lorrain (No. 708, eine römische Landschaft) richtig bestimmt. Dieses Bild stammt aus der Esterhazygalerie und ist der einzige Claude jener Sammlung, welcher im Laufe der Jahre der fortschreitenden Bilderkritik Stand gehalten hat. Mündler hat dieses Bild anerkannt und sehr hoch bewertet, als er die

---

[1]) Über Herrn Desiderio vergl. die Lexika von Füssli (mitsamt den Nachträgen) und Nagler, ferner Lanzi storia pittorica I. Bd. Desiderio scheint zwischen 1580 und 1640 thätig gewesen zu sein, erst in Venedig dann in Neapel. Den Ausdruck Monsù gebrauchte man in Italien hauptsächlich bei Ausländern, besonders bei Franzosen, z. B. heisst es: „Monsù Pussino", „Monsù Civetta", „Monsù Bot", „Monsù Valentino". (Beispiele aus dem 17. Jahrhundert, die sich dutzendweise anführen liessen).

Estherhazygalerie zu schätzen hatte. Er war vermutlich dem Zusammenhang schon auf die Spur gekommen, dass dieselbe Komposition, wie auf dem Pester Bilde auch in Claude Lorrain's „liber veritatis“ vorkommt, das sich der Meister bekanntlich als ein gemaltes Inventar seiner eigenen Werke zum Schutz gegen Nachahmung anlegen musste[1]). An und für sich würde dieser Zusammenhang freilich nicht die Echtheit des Werkes beweisen. Da sich aber aus der Malweise des (leider vielfach verdorbenen) Bildes kein Misstrauen schöpfen lässt, ist die Bestätigung durch den liber veritatis um so erwünschter.

Da die Richtung des Claude Lorrain im 18. Jahrhundert durch Adrien Manglard fortgesetzt wurde, können wir ganz ungezwungen sofort vor einen Italienischen Hafen hintreten, welchen Manglard in der Stimmung eines südlichen Sonnenunterganges zu malen versucht hat (No. 680), bezeichnet mit des Künstlers Namen[2]).

Viel weniger vermittelt ist der Schritt zu dem fein und sauber durchgebildeten kleinen Gemälde des Jean Louis de Marne (No. 678, Ebene Gegend mit einer Heerde am Wasser), welches durch seinen unverhüllten Realismus zu den Stilisten Claude und Manglard in starken Gegensatz tritt.

Doch giebt es in der Nachbarschaft, insbesondere im kleinen Saal XX noch einige berühmtere Meister aufzusuchen, wie den feinen Augustin Quesnel, von dem wir ein kleines Bild (No. 690) in günstiger Aufstellung vorfinden. Eine Dame in Grau mit einer Guitarre ist dargestellt, und mit jener Haartracht, die sich in Frankreich und den Niederlanden von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis gegen das

---

1) Nähere Mitteilungen über den liber veritatis, sowie über das Bild in Pest findet man in der wertvollen Monographie der Mme Mark Pattison (insbesondere S. 238 f.), und in einem Artikel von derselben Verfasserin für den „L' art“ von 1883 (III. Bd. S. 252 ff.).

2) Ein Joseph Vernet, der in diesem Zusammenhang genannt werden könnte, No. 674, erscheint mir nicht genügend sicher, um ihn im Text zu behandeln.

Ende desselben erhalten hat, nämlich mit jenem halbkurzen Haar, das in dickem gerundeten Büschel seitlich bis über die Ohren herabhängt. Unser Bild zeigt die Bezeichnung: „AVG. QVESNEL“ und die Jahreszahl 168., worin die letzte Ziffer eine 7 oder 1, kaum aber eine 5 sein kann.

Der Francois Clouet (No. 688) ist leider im Gesicht gar übel zugerichtet, was die Sicherheit der Bestimmung sehr verringert; doch scheint mir die Malweise des gut erhaltenen Kostüms, das sich scharf vom grauen Hintergrund abhebt, recht wohl zu dem genannten Meister zu passen.

Von den zwei Niclas Poussin, die hier verzeichnet werden, von Nr. 695 und 696, halte ich die erste Nummer (eine biblische Darstellung) für eine Nachahmung des Meisters, wogegen mir No. 696 ihm selbst anzugehören scheint (Findung Mosis).

No. 700, Hagar und Ismael in der Wüste, ein bedeutendes Bild von hartem Vortrag und kräftiger Farbe, mit voller Berechtigung dem Niclas Colombel zugeschrieben.

Die zwei Le Bruns (No. 702 und 709) mit Szenen aus dem Leben des vierzehnten Ludwig dürfen nicht übersehen werden.

No. 662: Paulus Aemilius und Perseus von Jean François Pierre Peyron wird manchen durch seinen violetten Gesamtton und durch seine Einfachheit in der Farbengebung auffallen (bezeichnet mit dem Künstlernamen und der Jahreszahl 1802).

Viele Bilder dieser Abteilung mussten unerwähnt, viele Fragen, die sich an Einzelnes knüpfen, unberührt bleiben, wollten wir anders den Niederländern und Italienern hier in Pest wirklich den ihnen gebührenden Vorzug lassen. Dass die Franzosen in ihrer Bedeutung an die genannten Nationen nicht annähernd heranreichen, dürfte für die Pester Galerie feststehen. Es liegt also in der Sache selbst, wenn wir die französischen Gemälde rascher durchgenommen haben, als die niederländischen und italienischen.

Die Spanier aber in der ungarischen Landesgalerie werden von Vielen sehr hoch gehalten. Wenn auch ihre Werke in dieser Studie kurz abgethan werden, so hat dies einen mehr subjektiven Grund. Ich bin an die Spanier bisher in den meisten Fällen nur auf den Krücken angelesenen Wissens herangekommen. Zudem habe ich niemals jenes Wohlgefallen an der spanischen Malerei empfunden, das allein dazu anspornt, die vielen Hindernisse zu überwinden, die es immer wieder giebt, wenn man die Kunstgeschichte eines ganzen Landes zu bewältigen trachtet. Der einzige grosse Spanier, der mich packt, der unvergleichliche Velasquez, ist in Pest nicht in würdiger Weise vertreten. Da ich nun den Übrigen eine verhältnismässig geringe Aufmerksamkeit geschenkt habe, ziehe ich es vor, mich für diese Abteilung der Sammlung an die Angaben des Galeriewerkes zu lehnen und die des Kataloges (soweit ich mich im Magyarischen zurechtfinde, was allerdings nicht sehr weit ist) zu Rate zu ziehen[1]).

Das älteste Bild, das uns etwa interessieren könnte, ist eine figurenreiche Allegorie (No. 765) von unbekannter Hand, die recht deutlich einen Nachtreter des Italieners Sandro Botticelli verrät. Einen grösseren Gegensatz zu diesem Gemälde von harter Formgebung und sorgfältiger Mache kann es nicht geben als die zwei Bilder des Francisco Goya y Lucientes, die in der Nähe zu finden sind (No. 760 und 763, Scheerenschleifer und Milchmädchen). In ihrer unverschämten Sorglosigkeit und ihrem übertrieben breiten Vortrag suchen sie ihres Gleichen.

Der Hauptruhm der Spanier in Pest, die nebstbei bemerkt alle aus der Esterhazygalerie stammen, leitet sich wohl von

---

[1]) Von den Spaniern der ungarischen Landesgalerie, als sie noch bei Esterhazy in Wien waren, handelte eingehend Betty Paoli in „Wiens Gemäldesammlungen“ (S. 184 bis 197). In unseren Tagen wäre besonders C. Justi berufen, hier das Wort zu ergreifen. Wir wollen hoffen, dass er nach langer Zwischenzeit wieder nach Pest kommen wird, um uns mittels seiner ganz einzigen Kenntnis von spanischer Kultur und Kunst über die einschlägige Abteilung der Pester Galerie in eingehender Weise zu belehren.

den Werken des Murillo ab, deren die Sammlung sechs besitzt, worunter ein ganz vorzügliches: die Madonna mit Missionären (No. 777). Zu nennen ist auch die Flucht nach Ägypten (No. 775), die Madonna (No. 780) und das männliche Bildnis (No. 781), das eine Zeit lang als ein Werk des Velasquez und später wieder als Selbstbildnis des Murillo gegolten hat. Heute lässt man den Namen des Dargestellten im Ungewissen. Noch andere Werke des Murillo, die vom Katalog verzeichnet werden, haben sehr gelitten.

No. 785, Christus in Emaus, dem Pedro Orrente zugeschrieben, zeigt uns die Fernwirkung der Bassanos bis nach Spanien.

No. 787, ein sicheres Werk von Alonso Cano lässt sich wieder mehr eigenartig spanisch an und vertritt hier die weiche Manier des Künstlers (Christus und Magdalena) — monogrammiert.

Als eine sichere Arbeit muss auch der kühne Vincente Carducho (No. 795) gelten (Vision des heiligen Franciscus von Assisi — signiert und datiert. Von der Jahreszahl (16 . .) ist leider die zweite Hälfte undeutlich), desgleichen die wandernde heilige Familie des Claudio Coello (No. 801) und die Immaculata conception des Zurbaran (No. 800).

Bevor wir von der Landesgalerie Abschied nehmen, dürfen wir nicht versäumen, im zweiten Stockwerk den Deutschen noch unseren Besuch zu machen, der, wie sich's zeigen wird, nicht einmal ein reiner Artigkeitsbesuch sein kann. Müssen wir doch in dieser Abteilung länger verweilen, als es die blosse Förmlichkeit gestattet, nötigt uns doch das grosse Altarwerk No. 152, 153 und 154, dem Bartolomäus Zeitblom und Hans Schühlein zugeschrieben, sogar zu einer Unart, nämlich zu dem Ausspruch, dass fast das ganze Inschriftenzeug untenhin ärgerliches Geklexe verschiedener Restauratoren ist und mit einer Künstlerbezeichnung nichts zu schaffen hat. Es muss an diesen Inschriften oft in eingreifender Weise „restauriert“ worden sein, so dass also heute kaum noch Spuren

von wirklich alter Schrift aufzufinden sind. Diese Spuren aber kommen nicht in den Künstlernamen vor.

Die grossen übrigens unzweifelhaft alten Tafeln, welche das Werk bilden, kamen aus der Sammlung Arnold Ipolyi's in die ungarische Landesgalerie. In Schnaase's Geschichte der bildenden Künste (VIII. Band von 1879, S. 423) wird ohne Quellenangabe und ohne jede Beschreibung ein Altarwerk, das laut Inschrift von Zeitblom und Schühlein gemalt sein soll, als Bestandteil einer Privatsammlung in Ungarn erwähnt. Früher sei dieser Altar „in Münster, einem Dorfe unfern Augsburg“ gewesen. Dieses grosse Werk aus Münster wird nun mit dem Pester Gemälde identifiziert[1]), was ja vermutlich seine Berechtigung hat. Was man aber heute auf den Tafeln liest, stammt wohl kaum aus Münster, sicher nicht aus Zeitblom's Werkstätte sondern ziemlich wahrscheinlich aus der Zeit der Boisseré, der Zeit von Grüneisen und Mauch, aus der Zeit des Restaurators Eigner. Die Ulmer Maler mitsamt Zeitblom und Schühlein waren bis in die dreissiger Jahre unseres Jahrhunderts so gut wie vergessen. Erst die Forschungen Grüneisen's und Mauch's haben sie wieder an die Oberfläche gezogen. Seither also, und nicht früher, dürften die Künstlernamen auf unsere Tafeln gesetzt worden sein. So lange nicht Urkunden oder Nachrichten unverdächtiger Art die Namen Zeitblom und Schühlein mit dem Münsterer Altarwerk in Verbindung setzen, werden wir uns in der Nennung von Künstlernamen hier jedenfalls sehr vorsichtig zu halten haben. Dem Stil nach gehören die Bilder ja gewiss in die Nähe des Zeitblom und Schühlein; die Urheberschaft dieser Maler ist aber keinesfalls inschriftlich beglaubigt.

Doch versäumen wir es nicht, neben und trotz der Kritik der Inschriften auch die Bilder selbst anzusehen. Ihretwillen

---

1) Vergl. hierzu Janitschek's Geschichte der deutschen Malerei. Woltmann und Woermann in der „Geschichte der Malerei“ erwähnen nur, dass ein Altarwerk von Zeitblom und Schühlein nach Ungarn gekommen sei (II. Bd. S. 111).

kritisierten wir ja die Schriftzüge. Zudem finden sich unrichtige Angaben über die Darstellungen und über die Zusammensetzung des Werkes in der Litteratur. Zunächst ist da zu bemerken, dass das alte Mittelstück, vermutlich ein Holzschnitzwerk in reicher, spätgothischer Umrahmung, gegenwärtig fehlt. Es sind zwei Altarflügel, aus denen sich das heutige Mittelbild zusammensetzt u. z. nach Analogien zu schliessen, die Aussenbilder der Flügel, die ja so häufig bei geschlossenem Altar gemeinsam eine Darstellung sehen liessen. In unserem Falle ist es der Tod der Maria in einer etwas ungewöhnlichen Auffassung. Nicht wie sonst auf derlei Bildern liegt die Sterbende im Bett; hier wird sie beim Betpult von ihrem Ende überrascht. Johannes muss sie aufrecht erhalten. Die übrigen Apostel sind in der hellen Stube rings umher verteilt. Vielleicht hat der Künstler darstellen wollen, wie Maria erst ihr Ende herannahen fühlt und eben zu Bett gebracht werden soll. Denn rechts im Gemach gewahrt man thatsächlich ein Bett. Ob so oder anders, über die allgemeine Deutung des Bildes wird sich zukünftig kaum eine Meinungsverschiedenheit kundgeben.

Die beiden anderen Flügel, die getrennt aufgestellt sind, bringen je drei aufrecht stehende Heilige zur Darstellung, No. 154 die Heiligen Gregorius, Johannes den Evangelisten und Augustinus, No. 152 die Heiligen Florian, Johannes den Täufer und Sebastian. Unten auf No. 154 finden sich die beanstandeten Künstlerinschriften, an denen also nicht ein einziger Buchstabe zuverlässig alt ist. Als oberste Schichte findet man sogar ziemlich moderne Farbe.

Wir wenden uns nun nach links, um den Kalvarienberg des Anton Wonsam von Worms mit seinen mannigfach erfundenen zahlreichen Figuren in auffallend betonten Umrissen zunächst zu betrachten (No. 159).

No. 158, Maria Ägyptiaca schien mir von einem italisierenden tiroler Meister des 16. Jahrhunderts herzustammen.

Für richtig bestimmt halte ich das männliche Bildnis mit rotem Hintergrund, No. 142, von Dürer. Es ist Thausing's Verdienst, dieses Werk, das trotz starker Verputzung noch immer die Hand des Meisters erkennen lässt, zutreffend benannt zu haben. Thausing berichtete über seine Entdeckung selbst in seinen glänzend geschriebenen Wiener Kunstbriefen, die leider viel zu wenig in's Publikum gedrungen sind. Auch in der zweiten Auflage seines Dürerbuches widmet er dem Bilde einen Abschnitt und setzt es in seiner Entstehungszeit früher an als das Bildnis von 1516, das sich in der Czeringalerie zu Wien befindet. Soweit man nach der Ruine, die man vor sich hat, urteilen kann, gehört das Pester Bildnis allerdings in Dürer's mittlere Schaffensperiode.

Eine betende Magdalena, die hier noch als Dürer geführt wird (kaum aus innerster Überzeugung), dürfte ein Werk eines Nachahmers von der Art eines Hans Hoffmann sein (No. 144). Bei No. 139, die sicher ehedem auch als Dürer gegolten hat, gesteht der Katalog selbst die mangelnde Echtheit ein (Halbe Figur eines Heiligen)[1].

Lukas Kranach der Ältere, der zwar in grossen und kleinen Galerien selten fehlt, ist hier in ungewöhnlicher Weise gut vertreten. Elf Gemälde werden ihm zugeschrieben. Bei mehreren werden wir allerdings die Sicherheit der Zuschreibung in Frage stellen müssen, eines müssen wir gänzlich aus der Liste streichen, doch bleibt auch dann noch genug übrig, um uns in angenehmer und lehrreicher Weise damit einige Zeit zu beschäftigen. Ich nehme die Bilder katalogmässig der Reihe nach durch.

No. 128: der knieende Schmerzensmann und die Fürsprecherin Maria. Wenn überhaupt von Kranach, so ist's ein frühes Werk.

---

[1]) In Heller's Dürer II. S. 260 wird als Bestandteil der Esterhazygalerie und als Werk Dürer's ein grosses Bild „Christus zwischen zwey Schächern . . . .“ beschrieben, das vermutlich mit dem oben erwähnten Gemälde des Wonsam von Worms identisch ist.

No. 130: ein Alter umfängt ein junges Mädchen, das ihm in den Geldsack greift. Das Schlangenmonogramm und die Jahreszahl 1522 links oben im dunkeln Grunde. Der bekannte weibliche Kranachtypus mit den eigentümlich schief gezogenen Brauen ist hier schon vollkommen ausgeprägt, was ja auch an anderen Bildern aus ungefähr derselben Zeit zu bemerken ist.

No. 132: die Tochter der Herodias mit einer Schüssel, auf der das Haupt des Täufers liegt. Halbfigur mit Federbarett. Schulbild.

No. 133: mystische Vermählung der heiligen Katharina von Alexandrien mit dem Christuskinde. Daneben kniet Sta. Barbara, weiter zurück stehen die heilige Elisabeth und Margaretha. — Ist hier jedenfalls der beste Kranach und vermutlich ein frühes Werk des Meisters[1]).

No. 134: ein Alter liebkost ein junges Mädchen. Fast lebensgrosse Halbfiguren.

No. 137: junger Mann, dem eine zahnlückige Alte Geld zusteckt. In etwa 1/3 Lebensgrösse. Das Monogramm, die Schlange mit aufgerichteten Flügeln, in feinen gelben Zügen findet sich rechts über der Schulter der Alten im dunklen Grunde. Wohl der zweitbeste Kranach in der ungarischen Landesgalerie.

No. 138: grosse Kreuzabnahme mit vielen Figuren. Ist kaum von Kranach sondern viel eher von Pseudo-Grünewald. Waagen in seinem Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen bespricht das Bild als Grünewald (I. 247).

No. 140: Madonna mit der Traube. Schulbild. Das nicht eigenhändige aber alte Monogramm zeigt die Schlange mit liegenden Flügeln.

---

[1]) Eine Datierung fand ich nicht auf dem Bilde, das nach Angabe des Kataloges und nach Thausing's „Wiener Kunstbriefen“ (S. 383) monogrammiert ist. Ein Lichtdruck nach dem Bilde wurde schon vor Jahren ausgegeben; seither ist es nochmals photographiert worden. — Ein mit dem Pester Bilde verwandtes Werk von ganz ähnlicher Anordnung (Vermählung der hl. Katharina mit dem Christkind, dabei die knieende Sankta Agnes und zwei stehende andere weibliche Heilige) sah ich vor kurzer Zeit bei Frau Baronin Stummer de Tavarnok in Wien.

No. 141: männliches Bildnis. Hat mit Kranach nichts zu thun.

No. 145: die Tochter der Herodias, auf einer Schüssel das Haupt des Täufers vor sich haltend. Lebensgrosse Halbfigur (ohne Federbarett). Gutes Schulbild.

No. 146: Christus und die Sünderin. Grosses Breitbild mit lebensgrossen Halbfiguren. Oben mitten steht in heller Kapitalschrift auf dem dunklen Grunde: „WER VNDER EVCH AN SVND IST DER WERFFE DEN ERSTEN STEIN AVF SIE“, danach die symmetrisch geteilte Jahreszahl 15—32 mit dem Monogramm in der Mitte (Schlange mit aufgerichteten Flügeln). Als Schulbild eine vortreffliche Leistung [1]).

Mit Kranach hätten wir ziemlich lange in Thüringen geweilt. Eine kleine Judith von Michael Ostendorfer No. 129 führt uns nunmehr Donauwärts und zwar nach Regensburg. Das kleine Bildchen, das von dem genannten

1) Manche dieser Bilder sind in der Kranachlitteratur (bei Schuchardt, aber noch nicht bei Heller) und in den Handbüchern beschrieben oder erwähnt und mit zahlreichen analogen Darstellungen zusammengestellt worden. Besonders häufig kommt in Kranach's Schule die Darstellung des Alten mit dem jungen Mädchen vor und die Tochter der Herodias mit dem Haupte des Johannes. Von der Darstellung mit Christus und der Sünderin ist das bekannteste, oft abgebildete Exemplar in München. Ein Schulbild mit einer analogen Darstellung sah ich vor vielen Jahren im Schloss des Fürsten Lobkowitz zu Raudnitz im nördlichen Böhmen. Andere Exemplare habe ich in diesen Studien schon genannt (S. 133), zu denen ich nun ein weiteres hinzufüge, das 1825 in Brünn bei Dr. Rincolini war und von diesem in Hormayr's Archiv (Jahrgg. 1825, S. 681) beschrieben wurde, wie folgt: „Lucas Cranach 1537. Das ehebrecherische Weib vor Christo, viele Pharisäer sind gegenwärtig, links hält ein Mann eine mit Steinen gefüllte Mütze; ist mit der gekrönten Schlange und Jahr bezeichnet, die Komposition von neunzehn Figuren in dem engen Raume ist sehr sinnreich. Auf Holz 1 Schuh 3½ Zoll hoch, 9 Zoll breit.“ Ein anderes Bild von Kranach (wohl aus seiner Schule, oder gar eine Kopie) war zur selben Zeit in Brünn beim Landrat Eberl: „Eine Frauensperson mit einem Alten im traulichen Gespräch begriffen“ — 2′ 1″ hoch, 1′ 4″ breit. (Hormayr's Archiv 1825, S. 669). Schuchardt kennt noch mehrere Darstellungen desselben Gegenstandes (Alter und ein Mädchen) II. Bd., S. 104, 109, 112, 136, 141 und III. Bd., S. 145. Über das Pester Exemplar der Sünderin vergl. Waagen's Handbuch I. 249, Kugler's Geschichte der Malerei II. 522 f. und M. B. Lindau „Lucas Cranach“ S. 258 f.

Meister in Pest ausgestellt ist, zeigt den etwas schwachen Künstler von seiner guten Seite. Es ist monogrammiert und datiert mit MDXXX. Ausserdem gewahrt man noch die Inschriften „IVDIT“ und „HOLOFERNIS“. Ein dem hiesigen sehr verwandtes Bildchen war in Friedrich Lippmann's Sammlung in Wien und befindet sich gegenwärtig bei Miethke ebendort.

Die Bildnisse No. 147 und 149 sind hier einstweilen nur als interessante oberdeutsche Bilder hervorzuheben, können aber nicht bestimmt werden. Das Monogramm, das neben der Jahreszahl 1539 auf beiden kleinen Tafeln wiederkehrt, kann unmöglich, (wie vermutet wurde) Hirsvogel's Handzeichen sein, das man ja als ein anderes genugsam kennt. Ein „redendes“ Monogramm wird es wohl sein, da es ziemlich unzweideutig ein Hirschgeweih darstellt und keine Schriftzüge enthält. Nur müsste man in den Künstlerlisten des 16. Jahrhunderts auf Grundlage dieses redenden Monogrammes nach Namen suchen, wie Hirschhorn, Hirscher, Hirsch u. s. w., keinesfalls aber bei Hirsvogel.

Gegen die Benennung von No. 148 als Bernhard Striegel lässt sich nichts Ausschlaggebendes einwenden. Das Bildchen zeigt die halblebensgrosse halbe Figur eines vornehmen Herrn mit Pelzschaube und schwarzem Barett, der einen Brief zu lesen beginnt. Aus der kleinen Cursive auf dem Briefe, die ich bisher noch nicht vollständig entziffert habe, geht hervor, dass der Dargestellte Haller heisst. Durch's Fenster rechts blickt man auf eine Gebirgslandschaft mit einem Wasserschloss.

Ein spätes deutsches Bildnis aus dem Jahre 1668 von S. P. Tilman ist erst vor ganz kurzer Zeit angekauft worden und war noch gar nicht ausgestellt, als ich es in einem Nebenraume der Galerie zu Gesicht bekam. Es ist ein männliches Brustbild in Lebensgrösse, offenbar das Selbstbildnis des Künstlers, da es die Bezeichnung trägt: „Natus Ao. 1603 / S P Tilman fec / 1668“. Dem Zusammenhang dieses

Bildes mit den anderwärts vorkommenden Porträten Tilleman's bin ich noch nicht nachgegangen, doch kann ich nach meinen Notizen über den Meister die Vermutung äussern, dass uns in dem Pester Bilde die Vorlage für den Stich von C. Hagens von 1668 erhalten ist. Ersten Ranges ist dieses Werk keineswegs, doch bildet es einen hübschen Zuwachs in der schönen Sammlung, die ein Kunstfreund kaum ohne den regen Wunsch verlassen wird, recht bald wieder zu kommen.

Neben der ungarischen Landesgalerie beherbergt Pest auch eine Nationalgalerie, die hauptsächlich der magyarischen Malerei gewidmet ist. Ich habe diese umfangreiche Gemäldesammlung seit Jahren nicht gesehen, da mich der oft geringe Kunstwert des Gebotenen nicht eben anzog, dort mein Studienlager neuerlich aufzuschlagen. Wollte jemand aber umfassende Studien über die Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert anstellen, so dürfte er nicht versäumen, auch in der Galerie des ungarischen Nationalmuseums vorzusprechen. Denn sie beherbergt neben vielem „Mittelgut" auch wertvolle und interessante Bilder von einheimischen und fremden Malern und bietet eine Ergänzung dessen, was man an Denkmälern moderner magyarischer Malerei zu Pest in den monumentalen Bauten, voran in der Redoute, vorfindet. Dies der Grund, warum ich überhaupt von der Nationalgalerie spreche, obwohl ich ihren heutigen Zustand nicht kenne.

Unleugbares Interesse beanspruchen hier die ungarischen Rahl-Schüler Moritz Than und Karl Lotz, sowie der in München gebildete, in Ungarn geborene Alexander Wagner, ferner Benczur, Munkaczy, sowie in einiger Entfernung Barabás und Borsos. Einen recht guten Begriff kann man sich auch von der Kunstweise des bedeutenden idealistischen Landschaftsmalers Karl Markó des Älteren und seiner Nachfolger bilden. Schon die frühen Arbeiten Markó's, noch in

der alten Gouachetechnik ausgeführt, zeigen eine beachtenswerte Begabung, die sich dann ganz wundersam entwickelte, aber dem Drucke der vormärzlichen, kleinlichen Kunstrichtung nicht zu widerstehen vermochte. Hie und da artet der Künstler in's Geleckte, allzu Glatte aus. Doch sein Stilgefühl, sein Sinn für Linienschönheit, sein glänzender Sonnenschein werden dem Künstler stets einen Ehrenplatz unter den Landschaftern aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts bewahren. Wer Markó etwa nur aus seinem Werk von 1838 im Leipziger Museum kennen sollte, oder aus den wenig bedeutenden Arbeiten im Rosenstein bei Cannstadt, dürfte den Künstler nicht taxieren. Es finden sich in den Wiener Privatsammlungen so viele vortreffliche Bilder von Markó zerstreut, dass eine Beurteilung des Künstlers ohne die Kenntnis jener verborgenen Werke nicht gut angeht[1]). Der Mann würde eine kleine Monographie wohl verdienen, da er die ideale Landschaft selbständig weitergebildet und verfeinert hat. Er ist der Claude Lorrain für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hinter Markó verflacht sich diese Strömung wieder.

Die Bildnisse, die zur Zeit vorhanden waren, als ich die Nationalgalerie besuchte, konnten meist nur geringes Interesse beanspruchen, obwohl mehrere bedeutende Persönlichkeiten dargestellt sind. Ich greife aus der Schar dieser Persönlichkeiten nur eine heraus, die Berühmtheit unter den Berühmten, den unerreichten Klaviervirtuosen, den grossen Lebenskünstler

---

1) Ich führe hier an, was mir eben in's Gedächtnis kommt, so eine Landschaft mit einer Opferscene bei Frau Baronin Todesco, den Tod der Euridike bei Frau Direktor Rogge, mehrere interessante Bilder (von 1832, 1853 und von ca. 1860) beim Grafen Edmund Zichy, weitere Werke im Besitz des Fürsten Schwarzenberg, eine Landschaft von 1833 mit der Samariterin am Brunnen in der Sammlung des Herrn J. M. Kohn, ein feines Bildchen bei L. Lobmeyr, einen Schiffbruch bei H. O. Miethke, ein vortreffliches Werk endlich bei Herrn Baron Königswarter. Überreich an Werken des älteren' Markó war ehedem die Kotzian'sche Sammlung, aus der mehrere Bilder in das Pester Nationalmuseum gekommen sind. Kleine, aber bedeutende Bilder von Markó waren später bei Bühlmeyer, vieles ist auf den Wiener Versteigerungen des jüngsten Jahrzehntes zu sehen gewesen. In neuester Zeit hat die kaiserliche Galerie fünf Jugendwerke Markós erworben, die noch den Anfänger verraten.

— Franz Liszt. Der grosse Name lässt uns manche Schwächen übersehen, die dem Porträt anhaften, auf das ich hier aufmerksam machen will. Liszt's Name ruft uns ja eine so erdrückende Fülle von Einzelheiten in's Bewusstsein, dass wir Mühe haben, über dem Dargestellten nicht die Darstellung zu vergessen. Jupiter tonans unter den Klavierspielern ist vielleicht öfter abgebildet worden, als sein Freund Richard Wagner, und das will etwas bedeuten. Der Virtuose wirkte rascher und unmittelbarer auf's Publikum als der Komponist. Seine Persönlichkeit trat früher in den Vordergrund und verlockte mehr zur Porträtdarstellung. Da sind denn ganze Reihen von Künstlern zu nennen, die den Grossen gemalt, die ihn modelliert oder sonstwie nachgebildet haben. Ein dickes Buch wäre leicht zu füllen, wollte man con animo auf dieses Thema eingehen. Ary Scheffer, Wilhelm von Kaulbach, Danhauser, Jos. Kriehuber, E. Rietschel, Antoine Bovy, H. Wittig, Lenbach, Verlat, Linnig, Silbernagel, Herter seien hier nur als Stichproben gewählt, wobei von ungezählten Karrikaturzeichnern ganz geschwiegen wird. Nicolaus Barabás mit dem Lisztbildnis von 1847, das wir hier betrachten wollen, fügt sich also ebenfalls in die lange Reihe ein. Sein Liszt steht neben einem reich verzierten Flügel, auf dessen Pult eine Liszt'sche Komposition aufgeschlagen liegt. Die Rechte stützt sich auf's Instrument, die Linke ist an die Hüfte gelegt. Der Kopf wird etwas gegen die linke Seite gewendet, wonach wir also das charaktervolle etwas magere Antlitz im Dreiviertelprofil zu sehen bekommen. Das dunkelblonde Haar hängt seitlich bis zur Höhe des Kinnes herab. Über das Ganze ist eine gewisse vornehme Ruhe verbreitet, die uns mit der allzu glatten Mache und geringen Individualisierung einigermassen aussöhnt [1]).

Unter den Nichtmagyaren, die wir in der ungarischen Nationalgalerie antreffen, ragen Piloty, Canon und Oswald

1) Halbe Figur, lebensgross. Signiert und mit 1847 datiert.

Achenbach hervor. In grosser Anzahl erscheinen die älteren Wiener Maler, aber keineswegs mit Stücken ersten Ranges. Von Jos. Danhauser sind unter anderen mehrere überaus matte Kompositionen aus dem Jahre 1826 zur „Rudolfias" des Ladislaus Pyrcker vorhanden, glücklicherweise überdies zwei etwas bessere Sittenbildchen aus späterer Zeit (Das „Atelier des Malers" von 1830 und „Die Schlafenden"). Auch G. F. Waldmüller's Gemälde „Kinder um einen Guckkasten versammelt" lässt den Künstler nicht so vorteilhaft erscheinen, wie viele andere seiner Werke, die anderwärts zu finden sind. Anton Einsle und Amerling als Porträtmaler und Friedrich Gauermann als Landschafter sind in demselben Sinne zu nennen.

Unter den Privatsammlungen in Pest wurde mir als die bedeutendste die des Senatspräsidenten und Generaldirektors des ungarischen Landesmuseums für Kunst und Industrie Herrn Georg Ráth bezeichnet. Der Freundlichkeit des Genannten, der bekanntlich ein sehr vielseitiger Sammler ist, verdanke ich es, dass ich bei einer raschen Durchsicht seiner Bilder einige Notizen niederschreiben konnte, die trotz ihrer Gedrängtheit vielleicht für manchen meiner Leser von Interesse sein werden [1]).

In einer Privat-Sammlung nördlich der Alpen gute Italiener zu finden, ist eine grosse Seltenheit, der wir in der

[1]) Herrn Senatspräsidenten Ráth verdanke ich auch ein Exemplar des Kataloges der retrospektiven Abteilung in der Pester Kunstausstellung von 1888. In diesem Katalog sind die Ráth'schen Bilder eingehend (leider magyarisch) beschrieben, wie denn auch viele andere Bilder aus ungarischem Kunstbesitz dort verzeichnet stehen. Hoffentlich kommt jemand gelegentlich auf den Gedanken, in einer Weltsprache von dem, in Ungarn zerstreuten Kunstbesitz zu handeln. Einige Zeilen über die Galerie Georg Ráth schrieb A. Bredius für den nederlandschen Kunstbode (vergl. II. Jahrgang, S. 285 f.). Die Angaben über die Provenienzen der Bilder bei G. Ráth entnehme ich mündlichen Mitteilungen des Besitzers, sowie dem erwähnten Katalog von 1888.

Ráth'schen Galerie thatsächlich begegnen. Dort fällt eine weibliche Halbfigur als ein vortreffliches Bild auf, das an den grossen Bonifazio Veronese gemahnt, aber vermutlich ein Werk des Sebastiano Luciani, genannt Sebastiano del Piombo ist. Ich nenne hier seinen venezianischen Familiennamen mit Absicht vor dem römischen Beinamen, weil das vorliegende Bild dem venetianischen giorgionesken Stil des Meisters angehören müsste und auf die römische Zeit kaum bezogen werden kann.

Von Bedeutung ist in der Nachbarschaft eine Pietà von einem kraftvollen Quattrocentisten, die vorher in den Sammlungen S. Festetits und J. D. Boehm auf Mantegna getauft war.

Sehr schwierig zu beurteilen ist ein vorzügliches männliches Brustbild, das dem Moretto nahe zu stehen scheint. In der Wiener Sammlung Hussian, aus der es stammt, galt es als Tizian.

Ein lebensgrosses männliches Bildnis (ebenfalls Brustbild) von Tintoretto ist in seiner Benennung jedenfalls sicherer. Dieses Bild stammt aus der Wiener Sammlung W. Koller, aus derselben, die früher auch eine Tizian'sche Farbenskizze zu einer Sünderin vor Christo besass. Auch diese Skizze befindet sich heute bei Ráth in Pest. (Eine kleine Abbildung danach findet man im Katalog der Koller'schen Versteigerung.)

Ich nenne überdies eine kleine Maria mit den zwei Kindern aus der Werkstatt des Bernardino Luini und eine Madonna, die als Perugino geführt wird, die ich aber aus der Entfernung für ein bolognesisches Bild des frühen 16. Jahrhunderts gehalten habe. Zahlreicher als die Italiener sind in der Sammlung aber doch die Niederländer. Ein sehr gutes Breitbildchen mit einem räuberischen Überfall ist ein sicheres Werk des jüngeren David Teniers. Es stammt aus der Wiener Sammlung Joseph Daniel Boehm. Eine ganz kleine Landschaft in der Nähe halte ich für eine Arbeit des Pieter Molyn. Unfern hängt eine Ruhe auf der Flucht

nach Ägypten in einer reizvollen Landschaft. Das Bild gilt hier als Scorel, womit, wie ich aus dem Zusammenhange entnahm, eigentlich der Meister vom Tode der Maria gemeint ist. Ich denke nun, dass hier keiner der beiden Meister der richtige ist und dass das interessante Gemälde in jene Gruppe gehört, die man heute auf einen Pseudo-Mostaert bezieht und deren Werke dem „Meister der weiblichen Halbfiguren“ sehr nahe stehen. Die Bilder dieser Gruppe zeichnen sich übrigens durch weichere Formen und ein eigentümlich milchiges Kolorit aus im Gegensatz zu den Werken des eigentlichen „Meisters der weiblichen Halbfiguren“, der in seinen Umrissen bestimmter und in seiner Färbung dunkler ist. Auch von diesem richtigen „Meister der weiblichen Halbfiguren“ besitzt die Galerie Georg Ráth eine kleine Arbeit und zwar eine Halbfigur der Magdalena, wie solche von diesem Künstler öfter vorkommen, eines jener Bilder, denen er auch den Namen des „Meisters der Magdalenen“ verdankt[1]).

Besonders fällt ein grosses Breitbild mit gemalter Umrahmung in die Augen, offenbar eine Skizze für eine Tapisserie mit der Darstellung des Achill, dem die Briseis zurückgegeben wird. Ich habe das Bild als eine Skizze von Rubens notiert und sie bei ziemlich frischer Erinnerung mit dem Stich von Ertinger nach Rubens verglichen, der mir in der Darstellung im allgemeinen übereinzustimmen schien[2]). Dieselbe Komposition von Rubens ist thatsächlich als Wandteppich ausgeführt. Ein zu derselben Suite wie die Skizze bei Ráth

---

[1]) Vergl. Justi in der Zeitschrift für bildende Kunst XXI. Band, S. 139. Die oberflächliche ältere Verwechslung des „Meisters der weibl. Halbfiguren“ mit dem jüngeren Holbein dürfte heute als abgethan zu betrachten sein. — Der sogenannte Pseudo-Mostaert wird in seinen Werken (wenn auch mit Unrecht) oft als Barent van Orley angesprochen. Mehrere Arbeiten dieses Meisters habe ich im Laufe des Winters in den Wiener Privatsammlungen kennen gelernt. Wie ich aus Photographien entnehme, besitzt Herr R. Köhlermann in München interessante Bilder von diesem Künstler.

[2]) Ertinger's Stich ist faksimiliert bei Rooses: l'oeuvre de Rubens III. pl. 179 (zum Text auf S. 38 f.).

gehöriges Bild sah ich vor Kurzem bei Fr. Schwarz in Wien. Dort ist Achill unter den Töchtern des Lykomedes dargestellt. (Dieses letztere Bild ist übrigens sicher von einem Schüler des Rubens.)

Auf denselben grossen Namen ist ein weibliches Brustbild zu beziehen, wogegen zwei schwebende Engelkinder, die auf Rubens getauft sind, ziemlich deutlich die Hand des Th. v. Thulden verraten. Das Bild mit den zwei Engelkindern stammt aus der Sammlung Boehm.

Vorzügliche Gemälde aus dem Kreise des Ferdinand Bol und Rembrandt dürfen die vollste Aufmerksamkeit beanspruchen. Leider erfordert bei diesen zwei Namen das kritische Prüfen und Taufen viel mehr Zeit, als ich zur Verfügung hatte. Ich musste eilen, um mir wenigstens einen Überblick über die ganze Sammlung zu verschaffen. So kann ich denn auf die folgenden Rembrandt's nicht schwören, obwohl sie mir den Eindruck der Zuverlässigkeit gemacht haben: eine Landschaft von pastoser Technik und unleugbarem Farbenreiz (breit 0,15, hoch 0,55), ein weibliches Bildnis (hoch 0,735, breit 0,51) und ein Bild mit einem geschlachteten Ochsen (hoch 0,53, breit 0,43). Nach Angabe des Kataloges ist das letztere Bild mit: R 1639 bezeichnet. Auf der Landschaft steht rechts unten: R. 1668. Das weibliche Bildnis sei oben rechts mit dem vollen Namen Rembrandt's versehen. In wenigen Minuten lassen sich solche Bilder nicht ergründen, doch halte ich mich für verpflichtet, auf sie wenigstens aufmerksam zu machen. Ein signierter Bartolomeus van der Helst, der aus der Gsell'schen Galerie hierher gekommen ist (weibliches Kniestück), wurde rasch notiert, ebenso eine überhöhe Landschaft von Frederick Moucheron, die ehedem in der Sinzendorf'schen Sammlung war, ein guter Van Goyen von 1652 von besonders feiner Stimmung mit glänzendem Wasser und kühlem Wolkenhimmel (Holländische Stadt an einem Fluss), ausserdem ein flüchtig gemalter Jan Steen (Ständchen), ein signierter guter Isaak van Ostade

(Schweineschlachten), ein dem Gonzales Coques zugeschriebenes Bild (der verliebte Schuster) aus der Sammlung Neven in Köln, zwei J. v. Ruisdael's aus der Sammlung Beurnonville in Paris, zwei Aart van der Neer (eine kleine Flusslandschaft und ein grosser nächtlicher Brand), ein Simon de Vlieger (Strand mit vielen Figuren, grosses Breitbild), wobei gar nicht alles Vorhandene berücksichtigt werden konnte. Die vorzüglichen Werke des Salomon v. Ruisdael, die Ráth besitzt, wurden von mir schon in anderem Zusammenhang erwähnt.

Ganz besonderes Interesse beanspruchen zwei Holländer aus der Gruppe der Gesellschaftsmaler des 17. Jahrhunderts. Der eine derselben Pieter Potter ist allerdings in erster Linie als Vater des grossen Paul Potter bekannt, doch wird er auch als Darsteller der holländischen Gesellschaft und als Stilllebenmaler geschätzt. Vor dem ungewöhnlich guten Gesellschaftsbilde hier in der Ráth'schen Sammlung wird man gewahr, dass dem Meister die Darstellung von Figuren gelegentlich ganz besonders gelungen ist. (Gesellschaft von zwei Damen und zwei Herren. Bezeichnet mit dem Künstlernamen und der Jahreszahl 1632.) Die Brücke von diesem Werk zu den Stillleben des Pieter Potter finden wir leicht in der Behandlung alles Stofflichen.

Der zweite Gesellschaftsmaler, den ich noch zu nennen habe ist Dirk Hals, von dem ein treffliches Gastmahl herrührt, das unter Anderen als eine Perle der Ráth'schen Galerie gelten muss und jedenfalls neben dem grossen Gelage von D. Hals in der Wiener Akademie zu den Hauptbildern des flotten Haarlemer Meisters gehört. Auch dieses Gemälde ist mit dem Künstlernamen bezeichnet: D HALS (das D in das H geschoben, so dass es seinen vertikalen Balken verliert).

Verzeichnis der besprochenen Werke aus der ungar. Landes-Galerie, nach der Nummernfolge geordnet.

No. 27. Giotto di Bondone.
„ 37. Niccolò da Fuligno.
„ 44. Michael Pannonius (Michele Ongaro).
„ 46. Gerolamo de Marchesis (da Cotignola).
„ 47. Giovanni Pietro Ricci (genannt Gianpietrino).
„ 48. nicht Francesco Francia, sondern vermutlich Boateri.
„ 51. Bernardino Luini.
„ 52. Boltraffio (nicht Lionard da Vinci).
„ 55. Antonio Allegri, genannt Correggio.
„ 58. Bernardino Luini.
„ 59. Francesco Raibolini, genannt Francia.
„ 60. Vielleicht ein frühes Werk des Alessandro Buonvicino, gen. Moretto da Brescia.
„ 61. Francesco Francia.
„ 62. Pintoricchio.
„ 65. Vermutlich eine frühe Arbeit des Ambrogio di Stefano, genannt Ambrogio Borgognone.
„ 66. Dem Andrea d'Agnolo, genannt Andrea del Sarto, zugeschrieben.
„ 68. Ridolfo Ghirlandajo.
„ 69. Dem Andrea del Sarto zugeschrieben.
„ 71. Raphael Santi.
„ 72. „ „
„ 75. Carlo Crivelli.
„ 78. Vincenzo Catena.
„ 81. Bonifazio Veronese (vermutlich der Grosse).
No. 82. Von einem Bonifazio Veronese.
„ 83. Aus der Richtung der Bonifazios.
„ 84. Giacomo Palma der Ältere.
„ 89. Bonifazio Veneziano (der Späte).
„ 90. Lorenzo Lotto.
„ 92. Von einem Bonifazio Veronese.
„ 94. Unbekannter Venezianer um 1520.
„ 95. Giorgio Barbarelli, genannt Giorgione.
„ 96. Gerolamo dai Libri.
„ 101. Gentile Bellini.
„ 102. Vermutlich Giovanni Bellini.
„ 108. Giacomo da Ponte, genannt G. Bassano.
„ 111. Bonifazio Veneziano (der Späte).
„ 113. Vielleicht ehemals Tizian.
„ 115. Alte Kopie nach Tizian.
„ 124. Hans Memling.
„ 127. Richtung des Quentin Massys.
„ 128. Dem Lukas Kranach zugeschrieben.
„ 129. Michael Ostendorfer.
„ 130. Lukas Kranach der Ältere.
„ 132. Kranach's Schule.
„ 133. Kranach (frühe Arbeit).
„ 134. Kranach's Schule.
„ 137. Kranach (eigenhändige Arbeit).
„ 138. Dem älteren Kranach zugeschrieben, vielleicht aber von Pseudo-Grünewald.
„ 139. Hans Hoffmann.

No. 140. Kranach's Schule.
„ 141. Ist nicht von Kranach.
„ 142. Albrecht Dürer.
„ 144. nicht Dürer.
„ 145. Kranach's Schule.
„ 146. „ „
„ 147. Oberdeutscher Meister um 1539.
„ 148. Bernhard Striegel.
„ 149. Oberdeutscher Meister um 1539.
„ 152 bis 154. Dem Hans Schühlein und Bartolomeus Zeitblom zugeschrieben.
„ 158. Tirolischer Meister.
„ 159. Anton Wonsam von Worms.
„ 186. Cornelia de Ryck.
„ 187. Anthony van Borssum.
„ 188. Jan Wynants.
„ 190. Nicht Jan v. de Velde der Jüngere.
„ 191. Juriaen Ovens.
„ 192. Vermutlich Jan Hackert.
„ 193. Aernout v. d. Neer.
„ 194. Jan Weenix.
„ 195. A. v. d. Neer.
„ 196. Adriaen van de Velde.
„ 198 und 199. A. v. d. Neer.
„ 200. Lodewyk van der Helst.
„ 201. Jan van der Heyden.
„ 202. Jan Weenix.
„ 203. Vermutlich Cesar van Everdingen.
„ 204. Jan Griffier.
„ 205. Adam Pynacker.
„ 206. Monogrammist *f* c oder *f* o von 1607.
„ 207. Willem van Nieulant.
„ 210. Allardt van Everdingen.
„ 211. Gevaert Flinck.
„ 212. H. v. d. Myn.
„ 214. Kaum v. Thomas de Keyser.
„ 215. Melchior d'Hondecoeter.
„ 216. Willem van de Velde.
„ 217. Nachahmer des Paul Potter.
„ 221. Domenicus van Wynen, genannt Ascanius.
„ 223. Ad. Pynacker.
„ 225. Nicht von Pynacker.
„ 227. Dem Adriaen Ver Boom zugeschrieben.
„ 228. Gerbrand van d. Eeckhout.

No. 229. Vermutlich Rembrandt.
„ 230. Jan Victors.
„ 232. Jan Baptista Weenix.
„ 235. Rembrandt.
„ 236 „
„ 238. Jan Weenix.
„ 239. Jan Asselyn.
„ 240. Thomas de Keyser.
„ 241. Allaerdt van Everdingen.
„ 242. Melchior d'Hondecoeter.
„ 243. Frederick Moucheron.
„ 246. Bart. v. Bassen.
„ 247. Pieter Verelst.
„ 248. Moses van Uytenbrcek
„ 250. Caspar Netscher.
„ 251. Anthony van Croos.
„ 252. Abraham van Beyeren.
„ 253. Hendrik van Limborch.
„ 254. Adriaen van de Venne.
„ 255. Abraham van Beyeren.
„ 256. Hendrick van Limborch.
„ 257. Monogrammist P F (nicht Abraham van Beyeren.)
„ 258. Vermutlich Joris van der Hagen (nicht Gerrit Berck Heyde).
„ 259. Richard Brakenburgh.
„ 260. Salomon van Ruysdael.
„ 261. J. P. Lagoor.
„ 263. Dem Jacob van Ruysdael und Dirk Wyntrack zugeschrieben.
„ 264. Jan Miensen Molenaer.
„ 265. Frans Hals der Jüngere.
„ 266. Niclas Berchem.
„ 267. Dem Roelof de Vries zugeschrieben.
„ 268. Salomon van Ruysdael.
„ 272. Willem Romeyn.
„ 273. Roelof de Vries.
„ 274. Hendrik Mommers.
„ 275. Dirk Maas.
„ 276. W. Romeyn.
„ 277. Frans Hals.
„ 278. Hendrik Mommers.
„ 279. Dem Jacob van Ruysdael zugeschrieben.
„ 281. Adriaen van Ostade.
„ 282. Osaak van Ostade.
„ 283. Cornelis Dusart.
„ 284. Thomas Wyck.
„ 285. Dem Dirk Blecker zugeschrieben.

No. 286. Adriaen v. Ostade.
„ 287. „ „ „
„ 288. J. M. Molenaer.
„ 291. Adriaen v. Ostade.
„ 292. Isaak v. Ostade.
„ 294. Salomon v. Ruysdael.
„ 295. Pieter de Grebber.
„ 296. Pieter de Laar.
„ 297. Philipp Wouwerman.
„ 298. Kopie nach Berchem.
„ 299. Salomon v. Ruysdael.
„ 301. J. M. Molenaer.
„ 302. Niclas Berchem.
„ 303. Dirk Maas oder J. v. Huchtenburgh.
„ 304. Kaum Ph. Wouwerman.
„ 305. R. Brackenburgh.
„ 306. Adriaen v. Ostade.
„ 307. R. Brackenburgh.
„ 308. Gerrit Claesz Blecker.
„ 309. Corn. Decker.
„ 310. Hendrik Mommers.
„ 311. Pieter Saenredam.
„ 312. Herman Steenwyck.
„ 313. Palamedes Palamedesz.
„ 314. Simon de Vlieger.
„ 316. Vermutlich Jan van der Meer von Delft.
„ 318. Vielleicht von Pieter Jansz. van Asch.
„ 319. Isaak Junius.
„ 320. Cornelis de Man.
„ 322. Abraham Cooghe.
„ 323. Simon de Vlieger.
„ 326. S. de Vlieger.
„ 328. Dem Willem van Odekerken zugeschrieben.
„ 330. Willem van Aelst.
„ 331. Nicht von J. Toorenvliet.
„ 332. Aus dem Kreise Rembrandt's.
„ 333. Willem de Poorter.
„ 337. Jan Steen.
„ 338. J. A. v. Staveren.
„ 339. J. v. Goyen.
„ 340. Nicht von Gerrit Dou.
„ 342. Aus Rembrandt's Kreise. Die Landschaft von Philipp de Coning.
„ 343. Pieter Leermans.
„ 344. Nachahmer des Van Goyen.
„ 345. Nicht von Toorenvliet.

No. 346. N. Neufchâtel.
„ 347. Jod. de Winghe.
„ 348. N. Neufchâtel.
„ 350. „ „
„ 351. J. de Winghe.
„ 352. Unbekannter Meister um 1600.
„ 355. Vielleicht Christoph Schwarz.
„ 356. Richtung des Bernard van Orley.
„ 357. Französischer Meister des 16. Jahrhunderts.
„ 358. N. Neufchâtel.
„ 360 bis 363 dem Frans Porbus I. zugeschrieben.
„ 366. Dem Jan Lys zugeschrieben.
„ 370. Geldorp Gortzius.
„ 371. Cornelis van Haarlem.
„ 372. Geldorp Gortzius.
„ 374 und 375. Ant. Moor.
„ 377. Vielleicht Roelant Savery.
„ 378. Bernard de Ryckere.
„ 379. Vielleicht Roelant Savery.
„ 380. Lieve Verschur.
„ 381. Cornelis Poelenburgh.
„ 382 Andries Both.
„ 383. H. M. Sorgh.
„ 384. François Ver Wilt.
„ 385. Jan Both.
„ 386. Daniel Vertangen.
„ 387. Paul Moreelse.
„ 388. Niederländer des 17. Jahrhunderts.
„ 389. Cornelis Sachtleven.
„ 390. Jan Both.
„ 391. M. Wytman.
„ 392. Hendrik Bloemaert.
„ 393. Vermutlich A. Duck.
„ 395. Aus der Richtung des C. Bega.
„ 396. Vermutlich Kopie nach Adriaen v. der Werff.
„ 397. Adriaen v. d. Werff.
„ 398. Dem Aelbert Cuyp zugeschrieben.
„ 399. J. v. Schyndel.
„ 400. Willem de Heusch.
„ 401. Pieter de Bloot.
„ 402. Herman Swaneveldt.
„ 403. Jacob Gerritsz Cuyp.
„ 405. Jacob v. d. Ulft.
„ 406. Herm. Saftleven.

No. 407. Herm. Swaneveldt.
„ 408. Aelbert Cuyp.
„ 409. Monogrammist D. V. F. P.
„ 410. Dem Aelbert Cuyp zugeschrieben.
„ 411. H. Swaneveldt.
„ 412. Jacob Gerritsz Cuyp.
„ 413. Dem Adriaen v. der Werff zugeschrieben.
„ 414. Dem Pieter v. der Werff zugeschrieben.
„ 415. Egbert van der Poel.
„ 416. Michael Wutky.
„ 417. Christian Hilfgott Brand.
„ 418. Joh. Kupetzky.
„ 419. Kopie nach Chr. Seybold.
„ 421. Christian Seybold.
„ 423. Jos. Roos.
„ 424. Philipp Saurland.
„ 425 bis 427. Johann Heinrich Roos.
„ 428. F. Kessler.
„ 430. Joh. Wilhelm Becker.
„ 435. Martin, Ferdinand Quadal.
„ 437. Vermutlich J. Seisenegger.
„ 438. H. Füger.
„ 444. Angelica Kauffmann.
„ 447. Joh. Rud. Byss.
„ 455 und 461 J. v. Os.
„ 475. Giov. Battist. Salvi, genannt Sassoferrato.
„ 508. Giuseppe Cesari.
„ 523. Juseppe Ribera, genannt Spagnoletto.
„ 538. Desiderio.
„ 543. Christian Leux.
„ 546. Monogrammiert I F aus der Gruppe der Francken.
„ 547. Jan Brueghel.
„ 548. Jan Brueghel.
„ 549. Monogrammiert F W.
„ 550 bis 553 Jan Brueghel.
„ 554. David Ryckaert III.
„ 555 bis 558. Jacop Grimmer.
„ 559. Dem älteren Peeter Brueghel zugeschrieben.
„ 563. Kaum von Lukas van Valkenburgh.
„ 564. M. v. Hellemont.
„ 566. Adriaen Brouwer.
„ 567 und 568 Carl Andreas Ruthardt.
„ 569. Th. Michau.
No. 570. David Ryckaert III.
„ 571. Th. Michau.
„ 572. Boudewyns und Bout.
„ 573. Gonzales Cocques.
„ 574. Balthazar Beschey.
„ 575. Peeter Neeffs der Jüngere.
„ 576. Peeter Neeffs der Ältere.
„ 577. Balthazar Beschey.
„ 579. Hendrik van Steenwyck der Ältere.
„ 580. Nicht A. v. Dyck.
„ 581. Hendr. v. Steenwyck der Jüngere.
„ 582. Bonaventura Peeters.
„ 583. Johann Georg de Hammilton.
„ 584. L. de Witte.
„ 585. Nach Rubens.
„ 586. Erasmus Quellinus.
„ 587. Jan Peeters.
„ 588. A. F. v. d. Meulen.
„ 589. Julian Davidsz Teniers.
„ 590. Bonaventura Peeters.
„ 591. Christian Leux.
„ 593. Christoffel Jacob van der Laemen.
„ 594. Aless. Magnasco, genannt Lissandrino.
„ 599 bis 602. Guilio Carpione.
„ 603. Jacomo Palma.
„ 610. Caravaggio.
„ 622 und 623. Guilio Carpioni.
„ 629 bis 640. Francesco Guardi.
„ 643. Pietro Rotari.
„ 644. Jacopo Marieschi.
„ 645. Bernardino Belotto.
„ 646. Giuseppe Nogari.
„ 649. Giov. Batt. Tiepolo.
„ 656. J. Marieschi.
„ 662. Jean Fr. Pierre Peyron.
„ 667 und 668. Campovecchio.
„ 674. Kaum von Claude Jos. Vernet.
„ 678. Jean Louis de Marne.
„ 680. Adrien Manglard.
„ 688. François Clouet.
„ 690. Augustin Quesnel.
„ 695. Vermutlich Kopie nach N. Poussin.
„ 696. Niclas Poussin.
„ 698. Niclas Loir.
„ 700. Niclas Colombel.
„ 706. Charles Le Brun.

No. 708. Claude Gelée, genannt Claude Lorrain.
„ 709. Charles Le Brun.
„ 712. Peeter Paul Rubens.
„ 713. Kopie von Rubens nach einem Italiener.
„ 714. Antony van Dyck.
„ 720. Vermutlich nach P. P. Rubens.
„ 722. Jacob Jordaens.
„ 726. Philipp Ferdinand de Hammilton.
„ 727. Philippe de Champaigne.
„ 728. Caspar de Witte.
„ 729. Jan Fyt.
„ 733. David Ryckaert III.
„ 734. Lukas van Uden.
„ 738. Jakob Jordaens.
„ 739. J. F. Soolmacker.
„ 740. J. B. v. d. Meiren.
„ 741. Peeter Snayers.

No. 746. Cornelis de Vos.
„ 749. Atelier des Rubens.
„ 751. Frans Snyders.
„ 752. Kopie nach Rubens.
„ 753. Vermutlich Hendrik de Clerck.
„ 755. Peeter Boel.
„ 756. Nicht Rubens.
„ 757. Richtung des David Teniers d. Jüngeren.
„ 760 und 763. Francisco Goya.
„ 770. Nach Rubens.
„ 775, 777, 779, 780, 781. Bartolomé Estêban Murillo.
„ 785. Pedro Orrente.
„ 787. Alonso Cano.
„ 795. Vincente Carducho.
„ 798. Murillo.
„ 802. Murillo.
„ 804. Bartolomé Gonzalez.

Wie die alten Gemälde wandern*).

Alles bewegt sich, regt sich, schwingt. Ruhe ist ja nur ein geringer Grad von Bewegung, wie er uns neben einem höheren erscheint, oder sie ist eine kosmische Bewegung, die wir alle gleichmässig mitmachen, ohne sie unmittelbar gewahr zu werden. Licht, Wärme, Elektrizität, all' das ist Bewegung. Wo Leben ist, ergiebt sich nun gar die Bewegung von selbst. Aber auch all das leblose Zeug, das uns umgiebt, will eigentlich nicht recht auf dem Flecke bleiben, wobei man gar noch nicht an Eilzüge und explodierende Pulvermagazine denken muss. Heisst es nicht im Libretto, dass in stiller Nacht ein Ahnenbild von der Wand gefallen ist? Geben denn die alten Bilder am helllichten Tage in den Sammlungen auch immer Ruhe? Da treibt die einen die Eitelkeit zum Photographen, die anderen fühlen das dringende Bedürfnis nach einer Reinigungskur und andere gar sind in der Zugluft rheumatisch geworden, haben sich mit der Heizvorrichtung überworfen und müssen in die orthopädische Anstalt. Das alles bedingt aber eingreifende Störungen des Ruhestandes, in dessen Genuss der Laie sich gewöhnlich die alten Galeriebilder vorstellt. Von etlichen unsoliden modernen Gemälden, etwa von denen eines Makart, ist es ohnedies jedem bekannt, dass sie eine bewegte Jugend durchmachen, um abwechselnd in auf-

[1]) Dieser Abschnitt ist die gänzlich neue Bearbeitung desselben Themas, das in seiner ersten Ausarbeitung vor einigen Jahren als Feuilleton aus meiner Feder in der „Neuen Freien Presse" erschienen ist. Nur wenige Zeilen sind unverändert geblieben. Der allgemeine Charakter, den dieses Kapitel trägt, lässt es wohl als passenden Abschluss des ersten Bandes der „kleinen Galeriestudien" erscheinen.

gerolltem Zustand auf allen möglichen Fahrgelegenheiten transportiert zu werden und dann wieder in entfalteter Pracht mit frischen Lasuren auf dem Leibe sich von allen Völkern der Erde anstaunen zu lassen. Aber sogar den ehrwürdigsten Dingen bleibt manche Wanderung auch in alten Tagen nicht erspart, wie man das an der berühmten bildergeschmückten Josuahrolle der Vatikanischen Bibliothek sehen kann. Seit ihrer Entstehung im frühen Mittelalter hatte diese Bilderrolle schon eine dunkle, lange Geschichte erlebt, als sie zu Anfang des 16. Jahrhunderts zu Padua im Hause des Philosophen Leonico Tomeo für einige Zeit zur Ruhe kam. Dann bildete sie einen Bestandteil der berühmten älteren Heidelberger Bibliothek, mit deren Cimelien sie im 17. Jahrhundert in die schönen Räume der Vaticana übersiedelte[1]). Noch viel schlimmer als derlei Denkmälern der Buchmalerei, die seltener einen Ortswechsel mitmachen müssen und meist jahrhunderte lang in den Bibliotheken ruhen, erging es den meisten Staffeleibildern, auch den alten und den heiligen darunter. Die wenigsten begünstigte das Schicksal so sehr, dass sie ihr lebelang an der Stelle bleiben konnten, für die sie gemalt wurden. Sogar unzählige Altarbilder haben dauernd ihren Platz wechseln müssen. Nach meiner unmassgeblichen Schätzung ist von den Altarblättern des 15. und 16. Jahrhunderts nur eine

[1]) Dort mit der Signatur 431 (Sylb. 405) der Codices palatini. Vergl. H. Stevenson: Codices manuscripti palatini graeci Bibliothecae Vaticanae, Rom 1885 S. 279. Von den Malereien der Rolle hat man Kunde aus Seroux d'Agincourt's grossem Werk aus Garrucci's Storia dell' arte cristiana (III. Pl. 157—167), aus Labarte's histoire des arts industrielles, aus den Publikationen der Palaeographical Society, aus Wattenbach's Schriftwesen im Mittelalter, aus Kondakoff's l'art byzantin, aus den Handbüchern der Kunstgeschichte, aus Joh. Winckelman's „Versuch einer Allegorie", aus Rumohr's italienischen Forschungen, aus Bayet's Recherches pour servir à l'histoire de la peinture . . . avant la querelle des iconoclastes S. 68. Ganz abgesehen von der speziellen Heidelberger Litteratur. Über den Aufbewahrungsort der Rolle im 16. Jahrhundert vergl. meine Notiz in der „Chronique des arts" von 1887 No. 29 und meine Ausgabe des Anonimo Morelliano S. XIV. Herr Professor Dr. Carl Zangemeister war so gütig, mir 1887 mitzuteilen, dass sich in der Heidelberger Bibliothek keine Nachricht darüber erhalten hat, auf welche Weise und woher die Rolle nach Heidelberg gekommen ist.

kleine Anzahl noch an Ort und Stelle zu finden. In eine Galerie (was übrigens meist mit Freuden zu begrüssen ist), wenn nicht gar zum Händler hat die Mehrzahl dieser Bilder wandern müssen, wobei man an die kleinen und grossen italienischen Pinakotheken, an viele deutsche, französische und niederländische Sammlungen denken mag, in denen aus Stadt und Land die besten Altarblätter zusammengetragen sind. Und diese kleinen Wanderungen sind noch die mildeste Art des Ortswechsels. Die gewöhnlichste Erscheinung ist die, dass heilige und profane Bilder recht verwickelte oft gefahrvolle Reisen in allen Lebensaltern mitgemacht haben. Dass die Wanderungen hie und da wirklich gefahrvoll werden, wird mir mancher Sammler bestätigen, der ein Bild gesund eingepackt und verdorben ausgepackt hat. Der alte Dr. Burtin (der bekannte kunstliebende Arzt in Brüssel, eine Art Vorgänger Hoser's, Hussian's, Lermolieff's) erzählt in seinem traité théorique et pratique, wie ihm bei der Zollstelle in Köln nicht weniger als sieben Bilder von Rang gänzlich verdorben worden sind. Ohne Schaden verlief folgende Wanderung des kleinen Benozzo Gozzoli der kaiserlichen Galerie in Wien. Er ist zu Ende der vierziger Jahre unseres Jahrhunderts in der Wiener Sammlung Joseph Daniel Boehm nachweisbar. Heilen Leibes hatte er also damals schon etliche Jahrhunderte überdauert. Boehm verkaufte das Bild an den ihm befreundeten Samuel von Festetits, dessen Name allen Gemäldeliebhabern geläufig ist. Nach einigen Jahren, bei der Versteigerung der Galerie Festetits, kaufte Boehm seinen Gozzoli wieder zurück. Später kam das Werk in die berühmte Sammlung Gsell und von dort in's Belvedere[1]).

Dann giebt es z. B. eine Madonna mit dem kleinen Christus und Johannes, ein Werk des Farbenzauberers Carpaccio, das sich in Frankfurt am Main hoffentlich für lange

---

1) Vergl. meinen Artikel über die Galerie Festetits in den Berichten und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereines von 1891, wo die Belegstellen für die Wanderung des Bildes angegeben sind.

Zeit niedergelassen hat. Wo überall das Bild herumgekommen ist, seit ungefähr 1500, als es aus der Werkstätte in Venedig hervorgegangen ist, lässt sich nur zum kleinsten Teil feststellen [1]. Übrigens genügt auch das Wenige, was wir von diesen Wanderungen sagen können, um das Leben dieses Bildes als ein recht bewegtes ansehen zu müssen. Im verehrungswürdigen Alter von mehr als dreihundert Jahren war unsere Tafel eine Zierde der Galerie des Grafen Wilhelm von Sickingen in Wien gewesen. Eine Reise also von Venedig bis Wien hatte sie damals zum mindesten schon gemacht. Die Galerie Sickingen wurde im Jahre 1819 versteigert [2]. Ihre Bestandteile gingen in alle Winde. So muss denn auch unser Vittore Carpaccio wieder zum Wanderstab greifen. Flüchtig wieder gesehen wird er zu Wien schon 1828 auf einer anonymen Versteigerung, wonach er uns eine Weile ausser Augen kommt. Dann finden wir ihn wieder in der Galerie Pereire, die im Jahre 1872 zu Paris im Hôtel Drouot abgeschlachtet wurde. Von dort wandert er an den Main in den Besitz des Frankfurter Kunstvereins und in's Städel'sche Institut [3]. Keine Rede also bisher von einem ruhigen Alter.

---

1) Um 1500 dürfte die Tafel entstanden sein. Darauf deutet die Signatur hin „VICTORIS CARPATIO VENETI OPVS“. Auf dem frühen Bilde von 1496 in Wien, auf der frühen Ursulareihe in Venedig schreibt der Künstler sich noch Carpatio. Auf der Reihe in San Giorgio dei Schiavoni in Venedig tritt dann 1502 die Schreibung Carpathius auf, die sich auf dem Tod der Maria in Ferrara von 1508, auf dem Altarblatt von 1514 in San Vidal zu Venedig, auf dem Marcuslöwen im Dogenpalast von 1516, auf dem Stuttgarter Altar von 1517, auf einem 1760 in Brescia vorhandenen Bilde von 1519 und noch auf anderen mehr bekannten späteren Bildern wiederholt. Ich kann hier nicht die ganze, sehr weitläufige Litteratur über Carpaccio anführen und will nur daran erinnern, dass ich eine Andeutung über die Schreibweise des Künstlernamens vor mehreren Jahren im Repertorium für Kunstwissenschaft gegeben habe (XI. 317), wo auch auf die Wanderungen des Thomasbildes in Stuttgart angespielt wird.

2) Es giebt einen gedruckten ausführlichen Katalog. Vergl. hierüber meinen Artikel über die Wiener Gemäldesammlungen im Repertorium f. Kunstwissenschaft. Bd. XIII. Abschnitt für 1819.

3) Als Bestandteil der Galerie Pereire ist er von Rajon radiert. 1864 hatte sich W. Burger in der Gazette des beaux-arts beifällig über unser Bild geäussert. Photographiert ist die Madonna von Joh. Nöhring in Lübeck (vergl. Lützow's Kunstchronik IX Sp. 14) und von Braun in Dornach.

Auch Raphaels Madonnen haben mannigfache Wanderungen mitgemacht, z. B. die Madonna im Grünen, die wir schon einmal ganz gefühllos auf die Craquelure hin untersucht haben. Aus dem Hause des Taddeo Taddei in Florenz kam das unvergleichliche Werk an den Erzherzog Ferdinand Carl von Österreich zunächst nach Innsbruck, dann nach Ambras, schliesslich nach Wien[1]).

Kaum besser erging es der grossen Anbetung durch die Magier von Hans Süss von Kulmbach. 1511 ist das Bild gemalt, beziehungsweise vollendet, vermutlich zu Nürnberg. Ungefähr dreihundert Jahre später erfreut sich Wien des Besitzes jener schönen Tafel, was aus einer Beschreibung zu entnehmen ist, die sich in einer Wiener Quelle aus den zwanziger Jahren vorfindet. In H. Böckh's „Merkwürdigkeiten von Wien[2]) „heisst es im Abschnitte über die Gemäldesammlung des Herrn Franz Edlen von Rosthorn „k. k. priv. Fabriks-Inhabers auf der Landstrasse, Ungargasse No. 343 im eigenen Hause“ von dem Bilde wie folgt: „Ein Gemählde, die heil. drey Könige, von Hensman Kulmbach, vom Jahre 1511, (5 Schuh hoch und 3 Schuh 7 Zoll breit, auf Lindenholz, mit 20 Figuren, wovon 14 Figuren 18 — 20 Zoll und 6 3—6 Zoll hoch sind) ist von so grossem Interesse, dass dem Herrn Besitzer sehr bedeutende Summen dafür gebothen worden sind“. Erst nach einigen Jahrzehnten tauchte das Bild wieder auf u. z. in einer österreichischen Provinzstadt, was zu der

---

1) Von Bedeutung ist hier besonders Baldinucci's Zeugnis, ferner das handschriftliche Inventar der Bilder, die 1663 aus Innsbruck nach Ambras gekommen sind (Wiener Hofbibliothek Cod. Mr. Nr. 8014, fol. 18 verso), das Ambraser Inventar um 1719 und das Verzeichnis der Bilder, die 1773 aus Ambras nach Wien gelangten, ferner die Belvederekataloge von Mechel bis zu Ed. v. Engerth. Auf die Wanderungen des Bildes, das eine reiche Litteratur an sich hängen hat, gehen auch ein: J. D. Passavant's Raphael deutsche Ausgabe II. 49 f., französische II. 35 ff. und Crowe n. Cavalcaselle (Aldenhoven) Raphael, sein Leben und seine Werke I. 203. Bei Vasari (Milanesi IV. 321) ist das Bild nur mittelbar erwähnt und nicht im Besonderen gekennzeichnet. Erst Baldinucci bietet die Brücke zwischen dem Hause Taddei und dem Erzherzog Ferdinand Carl.

2) II. Bändchen (1823) S. 117.

wohl irrtümlichen Vermutung Anlass gegeben hat, als stamme es aus einer Kirche in den Alpenländern. 1871 berichtete Carl von Lützow in seiner Zeitschrift über den Ankauf des Bildes durch Friedrich Lippmann, aus dessen Händen es bekanntlich in die Berliner Galerie übergegangen ist[1]).

Wer kennt nicht das merkwürdige Bild des Hans Burgkmair in der kaiserlichen Galerie zu Wien, das den Maler selbst und seine Frau zur Darstellung bringt. Beide blicken in einen Spiegel, den die Frau vor sich hält, in dem aber statt der lebenden Köpfe zwei Schädel sichtbar werden[2]). „Solche Gestalt vnser baider vvas, im Spiegel aber nix dan das" schrieb der 56jährige Künstler dazu. Dann giebt es noch mehrere Inschriften auf dem Bilde, die ja gelegentlich beachtet worden sind[3]). Hier haben wir von den Wanderungen des Gemäldes zu reden. Höchst wahrscheinlich ist's dasselbe Bild, das 1766 sich im Besitz des Stechers Georg Christian Kilian zu Augsburg befunden hat. Wenigstens ist die Darstellung zuverlässig dieselbe, die auf einem kleinen Kilian'schen Stiche von 1766 als Werk Burgkmair's im Besitz des

---

1) Vergl. Zeitschrift für bildende Kunst VI. 335, IX. 156, 200, den neuen Berliner Katalog, K. Kölitz: Hans Süss von Kulmbach S. 46, Dohme's Kunst und Künstler XIV. Heft S. 7, Woermann's Geschichte der Malerei und Janitschek's Gesch. d. deutschen Malerei, sowie endlich meinen Artikel über die Wiener Galerien im Repertorium (Abschnitt über den Bestand an Galerien der 20er Jahre; gegenwärtig noch nicht erschienen).

2) Verwandte Darstellungen gäbe es genug. An eine aber möchte ich hier besonders erinnern. Es ist Jean Turpin's Holzschnitzerei an den Chorstühlen von Amiens (von 1508). Andeutungen über derlei „Vanitasbilder" gab ich vor einigen Jahren in der Leipziger illustrierten Zeitung, wo ich jedoch nur den kleinsten Teil des bei mir vorhandenen Materials benützen konnte.

3) Noch nirgends ist aber darauf hingewiesen, dass dieses, von der Zeit sehr hart mitgenommene Bild in den Inschriften stark ergänzt ist u. z. hauptsächlich in zwei von oben nach unten verlaufenden Streifen, die ich hier in der Wiedergabe der Künstlerbezeichnung durch Klammern andeutungsweise begrenzen will. Die wichtigste Inschrift lautet:

„IOANN BV( )GKMAYR M( )LVI I · · ALT
ANNA AL( )RLAHN · GE( )L · LII IAR ALT
· M( )D · XXVI( )MAI X TAG

Dies ist nötig zu bemerken, um die Datierung des Bildes mit 1529 als nicht völlig zweifellos hin zu nehmen.

genannten Kilian bezeichnet wird. Auch Stetten bekräftigt das, wohl hauptsächlich nach den Inschriften auf dem Stich vielleicht ohne Kenntnis des Originals[1]). Nun taucht aber das Belvederebild erst 1781 in kaiserlichem Besitz auf und ist dort vorher durchaus nicht nachweisbar[2]). Zeit genug hatte es also von 1766 (als Kilian das Bild stach) bis 1781 (als es in kaiserlichem Besitz vorkommt) gewiss zu einer Wanderung von Augsburg nach Wien. Noch dazu muss das Augsburger Bild 1781 längstens seinen Besitzer gewechselt haben, da Georg Christian Kilian in jenem Jahre starb[3]). Ich kann mich der Annahme nicht verschliessen, dass wir hier in Wien gegenwärtig dasselbe Bild vor uns haben, welches 1766 zu Augsburg von Georg Christian Kilian gestochen

---

1) Auf dem Stiche steht: „Der Besitzer dieses Altertums machte dieses zur Ehre diesem ältesten berühmten hiesigen Maler Ao. 1766 Georg Christof Kilian.“ Als Abmessungen werden gegeben „2 Schuh 7 Zoll hoch u. 2 Schu 1 Zoll breit“, was offenbar altbayerisches Mass ist und demnach ganz gut zu den Abmessungen des Wiener Bildes passt. (An der Litteratur über diesen Stich gehe ich heute aus Rücksicht für den allgemeinen Zusammenhang vorüber). — Bei Stetten I (1779) S. 276 steht nun „. . . Herr Georg Chr. Kilian besitzt das Porträt [Burgkmair's] und seiner Frau von ihm selbst, mit Ölfarbe, im Jahre 1528 dem 54. seines Alters gemalt, welches er durch ein radiertes Blatt bekannt gemacht hat.“ Wenn nun Stetten im II. Bd. (1788) S. 187 nach Mechels Katalog in Wien ein zweites Bild dieser Art verzeichnet und sagt, es sei „um ein paar Jahre später als das Kilianische gemalt“, so hat er jedenfalls die Übereinstimmung der Jahreszahl (bei Mechel steht 1528) übersehen. Auch hat er jedenfalls den Nachweis oder Hinweis versäumt, dass auch 1788 als er den II. Teil herausgab oder 1783, als Mechels Katalog erschien, das Bild noch immer bei Kilian war. Das Bild wird eben nicht mehr bei Kilian gewesen sein als Stetten seinen zweiten Teil abschloss.

2) Die unbestimmt geäusserte Vermutung des grossen Belvederekataloges, als sei das Bild schon 1737 in Prag nachweisbar, ist mit einer gewissen Bestimmtheit zu widerlegen. „Ein Mann und Weibs Person samt einem Spiegel“ von „Baturcken“ heisse es im Prager Inventar. Ich erkenne in diesem Bilde ohne Schwierigkeit die Darstellung von Van Acken, die sich noch heute in kaiserlichem Besitz befindet und deren Nachweis im Prager Inventar von 1737 noch aussteht (in welchem es doch vorkommen sollte), wobei mich die (wie es scheint) nicht übereinstimmenden Abmessungen nicht beirren können. Man verliest oder verschreibt doch viel leichter Baturcken = Van Acken oder Vanachen, als Baturcken = Burckmair oder Burgkmair. Nach Engert's Katalog ist das Bild „mit Bestimmtheit“ in kaiserlichem Besitz erst 1781 nachweisbar (im Pressburger Inventar von 1781).

3) Vergl. Nachträge zu Füssli's Lexikon.

worden ist. 1528 oder 1529 wird es gemalt worden sein. Dann treibt es sich in Augsburg, seiner Vaterstadt umher, bis es in Kilian's Besitz gelangt. 1781 taucht es in Pressburg auf. Bald kommt es in's Belvedere, wo es Mechel verzeichnet und wo es bis vor Kurzem gehangen hat.

Noch einige Beispiele: das Bildchen mit Amor und Psyche von Mathäus Gondolach, das wir in der städtischen Galerie zu Bamberg kennen gelernt haben, lässt sich mit fast zwingender Sicherheit als ein Bestandteil der ehemaligen Sammlung Wrschowetz in Prag im vorigen Jahrhundert nachweisen [1]).

Ein bedeutendes allegorisches Bild von L. Dorigny (die Zeit enthüllt die Wahrheit) taucht 1811 bei Birkenstock in Wien auf (als No. 346), um rasch wieder zu verschwinden. Wiederzufinden ist es bei den Erben von J. C. v. Klinkosch in Wien, welche das Bild bei der Versteigerung von 1889 zurückgezogen haben [2]).

Der Ortswechsel des Auszuges der Compagnie des Banning Cock von Rembrandt, die Wanderung des berühmten Bildes, das zumeist unter dem unrichtigen Titel „die Nachtwache" bekannt ist, hat neuestens im Zusammenhang mit anderen Fragen viel Staub aufgewirbelt. Das Bild war nachweislich schon 1653, also nur eilf Jahre nachdem es entstanden ist, auf den Cloveniers Doelen in Amsterdam. 1715 kam es in's Stadthaus und später von dort in die Galerie [3]).

---

1) Vergl. hierüber meine Studie zur Geschichte der Sammlung Woschowetz, die demnächst in den Mitteilungen der k. k. Centralkommission für Erhaltung u. Erforschung der Kunst- u. historischen Denkmäler erscheinen soll. (Nachweis nach ungedruckten urkundlichen Quellen).

2) Über diese Auktion vergl. Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XIV. S. 232 ff.

3) Wichtig für die Geschichte des Bildes ist besonders die eingehende Studie von Dr. Joh. Dyserinck, die im November 1890 in „De Gids" erschienen ist und seither im Sonderabdruck ausgegeben wurde. Zweifel an dem Bilde und seiner als zuverlässig angenommenen Geschichte wurden durch M. Lautner's verunglücktes Buch „Wer ist Rembrandt?" überflüssiger Weise laut. Zur endgiltigen Lösung der Frage und zur Verbreitung der Wahrheit haben mehrere Artikel von Direktor Bredius Vieles beigetragen, so ein Artikel im „nederlandschen Spektator" vom 9. Mai 1881 (Nr. 19), einer in den „Münchener neuesten Nachrichten" vom

Ein schöner früher Jacob van Ruisdael von trefflicher Erhaltung war in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts durch vierzig Jahre bei Baron Weber in Wien, dann kam es zu Grünauer ebendort. So nach einer handschriftlichen Aufzeichnung des Sammlers Wilhelm Koller, der dasselbe Bild 1858 aus der Sammlung Porges erworben hatte. Als dann 1872 die Koller'sche Galerie versteigert wurde, ging das interessante Bild in den Besitz von H. Dr. Max Strauss in Wien über, bei dem es noch heute zu sehen ist. Derselbe kunstsinnige Sammler besitzt eine kleine Hirschjagd von Vinkboom (oder R. Savery), die man zweifellos als früheren Bestandteil der Galerien Festetitz und Gsell nachweisen kann.

Aus der berühmten Sammlung des Domherrn Balthasar Speth in München, die bekanntlich 1856 unter den Hammer kam, finden sich ein vortrefflicher Cornelis Decker (Landschaft) und ein ebensolcher David Ryckaert III. (Alchymist) nach einer Wanderung über die Galerie Festetits heute bei Sr. Excellenz dem Grafen Edmund Zichy in Wien.

Von anderen Gemälden lässt sich ein noch öfterer Besitzwechsel nachweisen, wie etwa bei der Landschaft von Achtschelling mit den Figuren von Gonzales Cocques in der kaiserlichen Sammlung in Wien. Zu Anfang des Jahrhunderts besass es Dr. Burtin, der es in seinem traité theorique et pratique ausführlich beschreibt. Von Burtin kam das Bild an den Grafen Anton Apponyi, dessen Sammlung im Jahre 1818 zu Wien versteigert wurde [1]). In einem Exemplar des Apponyi'schen Auktionsverzeichnisses, das Herr kaiserl. Rat

---

4. Juni 1891 und einer nochmals im „nederlandschen Spektator" (Nr. 24). An ihn reiht sich E. W. Moes mit der kleinen Schrift „Ein moderner Herostrat" (Amsterdam Seyffardt 1891), worin auch eine Ährenlese aus der Presse" gegeben wird. C. Hofsteede de Groot machte die Sache klar im Repertorium f. KW. XIV. 430. — Die ältere Litteratur über Rembrandt's Schützenauszug, namentlich die einschlägige Stelle bei Vosmaer, ist bekannt genug. Neuerlich hat besonders Bredius im Amsterdamer Galeriewerk sich eingehend mit dem Bilde befasst.

1) Siehe meinen mehrmals angeführten Artikel im Repertorium f. K. W. (Abschnitt über die Versteigerungen von 1818).

August Artaria in Wien besitzt, finde ich neben der Beschreibung des Bildes den Preis mit 2050 Gulden handschriftlich eingetragen. Es ist damit wohl der Verkaufspreis gemeint. Später findet sich das Bild in der ansehnlichen Sammlung Adamovics noch später bei Dr. Kuranda, aus dessen Besitz es endlich in's Belvedere kam.

Eine Szene in einem schiffbelebten Hafen, vollendet 1649 von Simon de Vlieger, taucht in den 30er Jahren bei Joh. Casp. Hotbauer in Wien auf und wird im Katalog der Hofbauer'schen Sammlung als No. 153 beschrieben. 1846 kam das Bild in die Sammlung Eyb, 1847 in's Belvedere; so viel ist sicher[1]). Nun ist es aber in hohem Grade wahrscheinlich, dass unser de Vlieger dasselbe Bild ist, welches schon 1743 im Haag auf der Auktion Seger Tierens um 280 fl verkauft worden und im Katalog folgendermassen beschrieben wurde: „De vloot voor Dordrecht leggende van Frederik Hendrik, Prince van Orange, in het jaar 1646 met meenigte van allerley Scheepen opgepropt met Volk, door Simon de Vlieger, h. 2 v(oet) 3 d(uim) br 2 v 11 een half d.“. Dieses dürfte ferner dasselbe Bild sein, das fast wörtlich ebenso im Haager Versteigerungskatalog H. v. d. Vugt im Jahre 1745 beschrieben wird[2]). Die Abmessungen dieses Bildes stimmen ebenso wie die Darstellung mit dem de Vlieger des Belvedere vollkommen überein. Wir würden die Identität sofort als sicher annehmen, wäre es nicht bekannt, dass Simon de Vlieger neben seinen vielen Sesstürmen und seinen Landschaften verschiedener Art auch mehrere Empfangsscenen in hollän-

---

1) In einem Exemplar des Hofbauer'schen Kataloges von 1839, das heute die Wiener Akademie der bildenden Künste besitzt, steht von alter Hand zu dem Bilde des de Vlieger beigeschrieben „1846 Eyb, 1847 Porges, 1847 Belvedere“. Engert's Belvederekatalog (III. S. 318) teilt nach den Akten mit, dass wirklich der bezeichnete de Vlieger des Belvedere von Eyb gekauft worden ist. (Porges dürfte nur Vermittler gewesen sein.) Danach ist also die Wanderung Hofbauer Eyb (eventuell Porges) Belvedere gesichert. Über die Sammlung Hofbauer vergl. meinen mehrmals angeführten Artikel im Repertorium für Kunstwissenschaft.

2) Über diese Versteigerungen vergl. Hoet's Catalogus (II. Bd.)

dischen Häfen gemalt hat. Allerdings haben alle anderen verwandten Darstellungen, soweit sie bekannt sind, andere Abmessungen. Auch haftet allein an dem Wiener Bilde die Tradition, es sei darauf die „Landung des Prinzen von Oranien“ dargestellt. Es wird also doch das Bild sein, das ehemals im Haag versteigert wurde und nunmehr in der kaiserlichen Galerie in Wien hängt[1]).

In der Galerie Festetits befand sich ein, dem Antony Palamedes zugeschriebenes Gesellschaftsstück von trefflicher Erhaltung, ein Bild, dessen Reiseerinnerungen gleichfalls zu denken geben. Im Versteigerungskatalog der Sammlung Festetits heisst es zunächst, dass jenes Bild aus der Galerie Apponyi stamme (was ich allerdings einstweilen nicht nachweisen kann, da es im Katalog Apponyi nicht vorkommt). Der sogenannte Palamedes kam in die Galerie Gsell, bei deren Versteigerung er als Pieter de Grebber in den Katalog gesetzt und also beschrieben wurde: „Eine noble Gesellschaft von Damen und Herren vergnügt sich mit Gesang und Tanz“. Damals hat Wilhelm Bode das Bild mit guten Gründen als ein Werk des Pieter Codde bestimmt. Es gelangte von Gsell in die Sammlung A. Scharf, wurde 1873 im Österreichischen Museum ausgestellt, dann aber schon 1876 in Paris feilgeboten, wonach

---

1) Die Bilder von de Vlieger mit verwandten Darstellungen, die ich im Original oder nach zuverlässigen Beschreibungen kenne, sind folgende: in Schwerin (0,51 × 0,89), in Pest (0,60 × 0,83), im Louvre (0,43 × 1,00), in der Wiener Akademie (0,47 × 0,71), in St. Petersburg (1,53 × 0,95), in der königlichen Galerie zu Kopenhagen (1,15 × 1,85), endlich in Wien (0,69 × 0,92). Die untereinander verwandten Bilder dieser Art hat schon Fr. Schlie im grossen Katalog der Schweriner Galerie zusammengestellt; auch C. Woermann in der Geschichte der Malerei (III. 760) geht auf diese Bilder ein. Für die Massangaben des Bildes in der königlichen Galerie zu Kopenhagen bin ich der Direktion jener Sammlung zu Dank verpflichtet, für die entsprechenden Auskünfte aus Pest Herrn Sekretär Dr. Peregrini. Ein dem de Vlieger auf Grund einer sehr verdächtigen Signatur in Amsterdam zugeschriebenes Bild, das ebenfalls einen Empfang in einem holländischen Hafen darstellt, misst 0,62 × 0,91. Neuerlich hat A. Bredius (im illustrierten Amsterdamer Galeriekatalog und im Amsterdamer Galeriewerk S. 64, dort auch eine Abb. des Gemäldes) dieses Bild mit Bestimmtheit für J. v. d. Capelle erklärt. Bode stimmte ihm bei („Graphische Künste“ XII. Bd. S. 87.)

es (wie es heisst) zu Wilson kam. Bald darauf wird es wieder in Wien gesehen und zwar in der Galerie des Fürsten Liechtenstein. Aber auch dort hat Pieter Codde keine Ruhe, da der Fürst das hervorragende Werk der Gemäldesammlung der Wiener Akademie zum Geschenk macht. Es wandert also noch einmal und zwar aus dem alten Liechtenstein'schen Gartenpalast in Hansen's Akademiegebäude, wo es noch heute zu finden ist[1]).

Verfolgen wir nunmehr ein besonders berühmtes Bild vom Atelier des Malers bis an seinen jetzigen Aufbewahrungsort. Gerrit Dou's „Wassersüchtige Frau" ist 1663 gemalt, wie man aus der Inschrift des Bildes entnimmt[2]). Es kam um den Preis von 30000 Gulden (so heisst es) an den „Kurfürsten von der Pfalz" (hier ist wohl Karl Philipp, der Sohn des Kurfürsten Philipp Wilhelm aus dem Hause Neuburg gemeint), der es dem Prinzen Eugen zum Geschenk machte. Das Bild kam also nach Wien in's Eugen'sche Belvedere. Nach dem Tode des grossen Feldherrn musste es dann nach Turin wandern, wo es bis 1799 verblieb, bis es General Clausel von Karl Emanuel IV. zum Geschenk erhielt. Clausel wieder schenkte es der französischen Nation. So kam das Bild nach Paris, wo man es in einem leider nicht mehr tadellosen Zu-

---

1) Vergl. hiezu Zeitschrift f. bild. Kunst VII, 183 f. W. Bode's Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. C. v. Lützow's Katalog der Galerie in der Wiener Akademie, sowie das Verzeichnis der Vente Scharf, wo das Gemälde abgebildet ist. Beschrieben ist es auch im Katalog der Ausstellung von Gemälden alter Meister im k. k. österr. Museum zu Wien (1873); hiezu auch Eisenmann in Zeitschft. f. bild. Kunst IX. S. 60. Dieses Werk des Pieter Codde hat auch noch eine andere Bedeutung. In dem erwähnten Feuilleton vom 10. Mai 1889 habe ich darauf hingewiesen, dass sich höchst wahrscheinlich zu dem monogrammierten Pieter Codde in der Wiener Akademie das Gegenstück in München als Duck vorfindet. Die Münchener Diagnose hatte ich längst angezweifelt. Um so mehr freute es mich, als ich bei meinem jüngsten Besuch in der Münchener Pinakothek die Aufschrift des Bildes auf Pieter Codde geändert sah. Das Münchener Bild ist weniger gut erhalten als das in Wien. (Letzteres findet sich reproduziert in Reber's und Bayersdorffer's „Klassischem Bilderschatz".)

2) Die strenge Prüfung der Inschrift, die, wie ich andeute, in sich widerspruchsvoll ist, muss erst vorgenommen werden.

stande noch gegenwärtig sieht. Es hängt in der Salle carée des Louvre[1]).

Die Geschwindigkeit, mit der Gemälde im Privatbesitz ihren Aufenthaltsort wechseln, scheint heute noch grösser geworden zu sein, als sie es ehedem war. Der Bildervorrat und der Handelsverkehr im allgemeinen werden ja auch immer grösser. Und nun beachte man noch, dass ausser den eigentlichen Galeriebildern auch alte Glasgemälde, Gobelins, ja überhaupt Gemälde in allen erdenklichen Techniken in's Wandern kommen. Sogar Mosaikbilder und Frescogemälde mussten es sich gefallen lassen, vom angestammten Wohnsitz vertrieben zu werden[2]). Die Angelegenheit wird also immer schwieriger zu überblicken, so dass man sich bei Arbeiten über diesen Gegenstand nur zu sehr an Goethe's Wort aus Wilhelm Meisters Wanderjahren erinnert sieht „Alles, worein der Mensch sich ernstlich einlässt, ist ein Unendliches“. Dies wird den Forscher aber nicht davon abhalten, nach besten Kräften Licht zu schaffen, ebenso hier wie auf anderen Gebieten des Wissens, die ja alle streng genommen etwas Unbegrenztes, Unendliches haben. Die Einschachtelung des Wissens in begrenzte Fakultäten und die Zuweisung an bestimmte Lehrkanzeln hat nur Sinn in Bezug auf Arbeitsteilung, Bequemlichkeit. Die historische Trägheit steckt in solcher Einteilung, nicht aber zwingt dazu eine innere Nötigung.

1) Vergl. die Kataloge der Louvregalerie, John Smith „a catalogue raisonné of the works of the most eminent dutch flemish and french painters“ I. S. 32 f., Nagler's Lexikon III. 469. Berichte u. Mitteilungen des Wiener Alt.-Ver. 1890, Woermann Gesch. d. Mal. III. Bd. Es gibt viele Abbildungen des interessanten Bildes, wobei ich an die Stiche von Claessins und Fosseyeux erinnere. Ein grosser Holzschnitt findet sich in Charles Blanc's histoire des peintres de toutes les écoles, eine kleine Hochätzung in A. v. Wurzbach's Geschichte der holländischen Malerei. S. 125. Eine Heliogravure neuerlich in Gruyer's „voyage autour du Salon Carré au Louvre“ (Text S. 392 ff.)

2) Von Kunstdrucken aller Art, Kupferstichen, Holzschnitten, Steindrucken sehe ich hier ab, weil sie nur in seltenen Fällen als Unica gelten können, wie es doch die meisten Galeriebilder wirklich sind. Über die Wanderungen der Unica des Kunstdruckes aber könnte nicht ich, sondern hauptsächlich Max Lehrs die beste Auskunft geben.

So wollen wir denn unsere Betrachtung über die Wanderungen alter Bilder nicht schachtelmässig abgrenzen, sondern das Unendliche, Unbegrenzte in der Kenntnis jener Verschiebungen lieber freiwillig zugeben. Hier konnten allerdings nur einzelne Beispiele gegeben werden, was zunächst genügen muss. Wie viel davon liesse sich auch aus den amtlichen Katalogen der grossen Galerien, aus den Monographien über bedeutende und unbedeutende Maler ausziehen! Es galt aber hier, über die einschlägigen Angaben dieser Litteratur etwas hinauszugehen, und neben bekannten auch einige bisher unbeachtet gebliebene Fälle in die Wissenschaft einzuführen [1]).

Auf's Einzelne hin betrachtet, erscheint die Angelegenheit wirklich trostlos unendlich und nicht wenig verworren [2]). Doch lassen sich hie und da grössere Strömungen erkennen, hie und da sind Massenbewegungen von Bildern sogar sehr auffällig. So steht z. B. die Wanderung der „Wassersüchtigen Frau" des Gerrit Dou von Wien nach Turin nicht vereinzelt da. Sie teilte bloss das Schicksal einer grossen Anzahl guter Bilder, die aus dem Nachlass des Prinzen Eugen nach Savoyen verkauft wurden. Man erinnere sich auch der grossen Gemäldetransporte von Düsseldorf und Mannheim nach München, man denke an die Überführung der Brüsseler Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm nach Wien wie an die Beförderung der vielen venetianischen Bilder 1838 unter Kaiser Ferdinand aus der Lagunenstadt in's Wiener Belvedere und in die Wiener Akademie. Der grosse französische Bilderraub vom Anfang des Jahrhunderts ist ebenfalls kein Geheimnis, ganz abgesehen vom Übertragen ganzer grosser Galerien in neue Räumlichkeiten, wie es die jüngste Zeit in Braunschweig und Amsterdam mit angesehen hat, wie es vor Kurzem in Wien vollzogen

---

1) Die ungewöhnlich wechselvolle Wanderung der Danaë des Correggio skizzirte Morelli in seinen „kunstkritischen Studien" I. S. 293 f.

2) Ich spreche hier gar nicht von den gottlob überaus seltenen Fällen, in denen ein Bild aus einer Sammlung zum Kopisten von diesem aber nur angeblich wieder zurück in die Sammlung kam. Diese wurde mit der Kopie beglückt, wogegen das Original seine Wege suchte.

worden ist. Das alles sind so auffällige Erscheinungen im Leben der öffentlichen grossen Sammlungen, dass wir sie nur zu nennen brauchen, um grosse Strömungen in der Wanderung der Gemälde nachzuweisen. Hier liegt auch nicht die Schwierigkeit der Sache. Beschwerlich wird die Forschung erst dann, wenn sie darauf hinausläuft, die Schicksale von bedeutenden Privatsammlungen zu studieren, die wenig oder gar keine Berührungspunkte mit öffentlichen, wohlkatalogisierten Sammlungen haben. Aber erst die Betrachtung solcher Fälle vertieft unseren Einblick in die Wanderschaft der alten Bilder. Um auch diese Form der Wanderung zu kennzeichnen, skizziere ich hier die Geschichte einer ehedem berühmten, nunmehr aber vielfach zersplitterten und heute fast vergessenen Privatsammlung in Wien.

Ich wähle die alte Franz Jäger'sche Galerie und gerade diese, weil ich über ihre Schicksale verhältnismässig besser unterrichtet bin als über die von anderen Privatsammlungen und weil über sie einfach gar nichts in der bisherigen Kunstlitteratur zu finden ist[1]).

Die Franz Jäger'sche Galerie gehört zu denen, die sich in aller Stille durch Vererbung geteilt haben und die vor ihrer Teilung durch keinerlei Versteigerung gelichtet worden sind. Nur bei einigen wenigen Erbteilen spielen auch hier die widrigen Auktionen späterhin mit herein.

Franz Jäger, der Gründer der Sammlung, war Steinmetzmeister in Wien. Seine lebhafteste Sammelthätigkeit mag in die Zeit um 1800 fallen. Als er 1809 verblich[2]), hinterliess

1) Die bei Waagen (Kunstdenkmäler in Wien I, 315 ff. mehrmals erwähnte Jäger'sche Sammlung ist sicher nicht die alte, sondern die sekundäre Anton Jäger'sche, die bis zum Jahre 1865 bestand. Auch andere Stellen in der Litteratur beziehen sich offenbar stets auf die abgeleiteten Jäger'schen Sammlungen. In meinem Artikel über die Wiener Galerien, der im Repertorium für Kunstwissenschaft erscheint, habe ich über die Jäger'schen Sammlungen einige Andeutungen gemacht.

2) Wie aus dem Totenzettel hervorgeht, dessen Kenntnis ich der Güte des Herrn Architekten und Stadtbaumeisters Rudolf Jäger in Wien verdanke: „Die Gebrüder Jäger geben hiemit Nachricht von dem höchst

er seinen sechs damals lebenden Söhnen eine überaus reiche prächtige Gemäldesammlung, die nicht nur zahlreiche damals moderne Meister umfasste, sondern auch ganze Reihen vortrefflicher Niederländer des 17. Jahrhunderts aufzuweisen hatte. Zwei von den (im ganzen acht) Söhnen waren schon im zarten Alter gestorben, ein weiterer erreichte zwar die besten Jahre, starb jedoch unverheiratet, so dass sich die Galerie nach dem Ableben dieser drei Söhne auf die anderen fünfe verteilte, auf Anton, Andreas, Franz (II.), Josef und Karl. Litterarische Beachtung hat von diesen Teilgalerien nur die Andreas Jäger'sche gefunden und zwar in dem schon erwähnten Buch von F. H. Böckh, das freilich recht herzlich dünne Mitteilungen macht. Für die Taufen der Bilder kann man bei dieser Quelle nicht im mindesten einstehen, weshalb die folgenden Werke nur der Übersicht wegen angeführt werden sollen: ein Urteil des Paris von Rubens, eine Bauernkonversation von Zorgh, ein Hlg. Hieronymus von Guido Reni, eine Landschaft von (Joris) van der Hagen, eine andere von (Giov. Batt.) Weenix, ein „Schlachtenstück" von Bourguignon, zwei Landschaften von (Franz de Paula) Ferg, eine „Geburt Christi" von (Peter) v. Lint, ein „Christus vom Kreuz abgenommen" von (Lukas) van Ley(d)en, eine Madonna von Maurer (eines der vorzüglichsten Gemälde dieses Künstlers)[1]. An-

---

betrübten Todfall ihres innigst geliebten Vaters, des Herrn Franz Jäger, d. ä. R., Beisitzer der Bürgerspitals-Wirtschafts-Kommission, k. k. Hof- und bürgerl. Steinmetzmeister, welcher den 19. Jänner 1809 Mittags um 12 Uhr nach einer neuntägigen Krankheit und empfangenen hl. Sakramenten im 67. Jahre seines Alters seel. im Herrn entschlafen ist." — Die wichtigsten Winke für die Forschungen über die Galerie Jäger verdanke ich dem Herrn Baron J. Doblhoff-Dier in Salzburg und Herrn Baron Wilhelm Haan in Wien. Ihnen besonders sei hier aufrichtig für die freundliche Förderung gedankt. Auch muss ich in Dankbarkeit der vielen Mitglieder der Familie Jäger gedenken, die mir die Besichtigung ihrer Bilder in allen Fällen mit grosser Bereitwilligkeit gestattet haben.

[1]) V. d. Böckh, Merkwürdigkeiten von Wien (1823) S. 316, Galerie des Herrn Andreas Jäger „Bürgers u. Hausinhabers zu Mariahilf No. 24". Neben den oben genannten Bildern werden noch angeführt „Pferdestücke von Stubbs, zwei Gemälde von Wouwermans, Knabe von Dietrich, Historienstück von Lazzarini, Insekten von Elias v. d. Broeck" und „Früchtenstück von de Heem", womit das magere Verzeichnis erschöpft ist.

dreas Jäger (geboren 1780) starb etwa zu Anfang der fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts[1]). Nach seinem Ableben verteilte sich nun der ursprüngliche Bilderbesitz auf die vier überlebenden Brüder Anton, Franz (II.), Josef und Karl, aber in ungleichen Bruchteilen.

Anton Jäger[2]), der älteste Sohn, erhielt $^{3}/_{14}$ des Ganzen. Er hatte vom Gründer den Sammeleifer überkommen und vermehrte seinen Anteil um ein Beträchtliches. Man spricht davon noch heute in der ganzen Familie. Zudem finde ich eine Bestätigung seiner[3]) Sammellust in den handschriftlichen Eintragungen vieler alter Gemäldekataloge, wo er oftmals als Käufer angemerkt wird. So kaufte er z. B. 1821 auf einer unbenannten Versteigerung (am 23. Januar) „Die 3 Könige" von „Diepenbeke" um 300 fl. W(iener) W(ährung). Sehr bereichert wurde seine Galerie bei der zweiten Versteigerung der Sammlung Gaspard Braun 1823. Wenn ich die handschriftlichen Noten immer richtig gedeutet habe, so kaufte Anton Jäger damals zum mindesten 17 Bilder, darunter einen H. v. Balen (Nymphen in einer Landschaft), einen Corn. Dusart, zwei Griffiers, einen V. d. Meulen, einen Terburg, einen Toorenvliet, zwei Thomas Wyck und andere. 1828 begegnete ich Jäger wieder als Käufer bei den Auktionen Baranowsky, Van der Velden und Adlerstein. 1829 wird abermals eingekauft, wohl auch noch gelegentlich in den folgenden Jahrzehnten, bis dann schliesslich in den alten Tagen noch eine

---

1) Das Geburtsjahr wird hier nach einer Aufschreibung des Vaters Franz Jäger gegeben, die sich im Original beim Urenkel, H. Stadtbaumeister Rudolf Jäger erhalten hat. Das Todesjahr ist einstweilen unsicher. Herr Baron Wilhelm Haan gibt mit Vorbehalt 1854 an.

2) Geboren am 4. Juni 1779, gestorben am 6. Mai 1865.

3) Hier spreche ich allerdings aus zwei Gründen mit Vorbehalt. Erstlich dürfte von Anton's Brüdern damals auch Karl (den wir noch kennen lernen sollen) gesammelt haben, vielleicht auch Andreas. Zweitens sind die handschriftlichen Eintragungen des Namens „Jäger" in den alten Katalogen, die ich benützt habe, keineswegs im Sinne amtlicher Urkunden aufzunehmen. Immerhin finden derlei Eintragungen häufige Bestätigung durch die Thatsachen, sodass sie benützt werden können, wenn auch mit Vorsicht.

ganze Ladung auf der Versteigerung Adamovics (1856) und Einiges bei Festetits (1859) erworben wird. Sind die handschriftlichen Noten, die Jäger als Käufer nennen, zuverlässig, so hat unser Bilderfreund 1856 zum mindesten zwölf Gemälde gekauft, darunter einen Hahnenkampf von Hondecoeter, einen Lingelbach, der früher bei Sickingen war (Herren und Damen beim Auszug zur Jagd), einen Poelenburg, W. v. Romeyn, C. A. Ruthart, Seekatz (Alexander besucht Diogenes), einen Wynants und einen Monogrammisten: „F. d. 1649“ (Stillleben), sowie einen monogrammierten oder signierten Math. Withoos, welcher fast mit Bestimmtheit als derselbe wiederzuerkennen ist, den später Samuel von Festetits und Gsell besessen haben und der heute eine Hauptzierde der Sammlung von Dr. Albert Figdor in Wien bildet[1]). Vermutlich war es derselbe Anton Jäger, der einst Jan Brueghel's Latona besessen hat, die seit 1876 im Städel'schen Institut zu Frankfurt hängt (No. 122). Hier einmal mit Gemäldewanderungen beschäftigt, darf ich ja die Bemerkung einschieben, dass jene Latona mit grosser Wahrscheinlichkeit vor 1819 in der Galerie Sickingen zu Wien bewahrt wurde[2]). Anton Jäger dürfte das Bild schon bei der Versteigerung Sickingen von 1819 angekauft haben.

1865 starb der kunstsinnige Mann, worauf sein Bilderbesitz unter den zwei Söhnen Josef (II.) und Anton (II.), den zwei Nichten Marie (verehelichten Reichardt) und Pauline (der nachmaligen Baronin Pasqualati) und unter den Kindern von Karl Jäger geteilt wurden. Josef verkaufte einige wertvolle Bilder (darunter vortreffliche Werke von Füger[3]),

---

1) Ich habe das Bild beschrieben in Chronique des arts 1891.

2) Dort als No. 67 auf. Holz 1' 9" breit und 1' 2" hoch. Material, Abmessungen und Darstellung stimmen vollkommen mit denen des Frankfurter Bildes (von 1605) überein.

3) Es ist kaum zu zweifeln, dass die Füger'schen Bilder, Brutus, Virginia und Socrates dieselben sind, die ehedem in der berühmten Galerie Fries zu Wien waren. Dass die Virginia und der Brutus zu Fries kamen, erfährt man aus Füssli's Annalen (I. 80 ff. und II. S. 119 ff.), der Brutus wird auch in einer anderen Quelle als Bestandteil der Galerie Fries ge-

wie dessen Kreuzerhöhung, den Sokrates, die Virginia und den Brutus) in der Verwandtschaft. Sie befinden sich gegenwärtig bei Herrn Sektionsrat Freiherrn Franz von Riefel in Wien. Das Übrige wurde (nach Angabe des Herrn Baron Wilhelm Haan) ebenso wie die meisten Bilder des Herrn Majors Anton Jäger in Paris versteigert. Diese Bilder sind mir ausser Sicht gekommen. Bei Herrn Major Anton Jäger und Frl. Lina Jäger in Wien sind nur wenige Bilder davon zurückgeblieben (worunter zwei Stillleben von N. Dichtl, eine kleine Landschaft von Hilair (1778), eine säugende Madonna von Kreuzinger und zwei Familienbildnisse).

Die Gemälde, die an die Nichten Marie und Pauline gelangt waren, sind gleichfalls nicht mehr alle in Wien. Einiges fand ich bei Frau Caroline Schwarz, Anderes bei Frau Marie List in Wien, welche beide Töchter von Marie Reichardt sind.

Frau Charlotte Schwarz besitzt aus der Jäger'schen Sammlung zwei gute Brand's von 1789, einen grossen Ranftl (Kettenhund von 1840), zwei Stillleben mit Küchengeschirr von E. K. Lautter, ein Blumenstück von Joh. Drechsler (1806) und Anderes. Bei Frau Marie List sah ich u. A. zwei Reitervorposten von Casanova, eine kleine Kleopatra etwa von Elliger, Hubert Maurer: „Lasset die Kleinen zu mir kommen" von 1815; eine Landschaft von Molitor aus den Neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts, einen heiligen Bruno von einem Lampi, sowie zwei Werke von Pöhacker.

Die Sammlung der Nichte Pauline Freifrau von Pasqualati sei, wie mir mitgeteilt wird, zum Teil in Paris versteigert worden, zum Teil an Frau von Berin und dann an Baronin

nannt. (Vergl. meine Studie über die Sammlung Fries in den Berichten und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereins von 1890.) Da bis 1809, als der alte Franz Jäger starb, aus der Galerie Fries kaum etwas verkauft worden sein dürfte, so hat wohl erst Anton Jäger diese Bilder bei Fries gekauft. Es dient zur Ergänzung meiner angeführten Studie, wenn als gegenwärtiger Besitzer der erwähnten Fügers H. Baron Riefel genannt wird.

Sterneck gekommen. Manche Bestandteile der Pasqualatischen Sammlung fanden sich bei Gsell wieder, ein Domenechino derselben Herkunft wird im Versteigerungskatalog Artaria-Politzer-Sterne angeführt.

Wir kehren zu Franz Jäger (II, geb. 1781) zurück, der aus der ursprünglichen Sammlung ebenfalls $^{3}/_{14}$ geerbt hatte. Sein Anteil wurde 1841 in Wien versteigert[1]), nur zum Teil; denn Bilder mit Jäger'scher Provenienz wurden später noch bei der Tochter Eleonore (verehelichten Kornhäusel, später v. Wickerhauser) gesehen[2]).

Josef Jäger (geb. 1783) hatte einen grossen Anteil ($^{5}/_{14}$) aus der alten Franz Jäger'schen Sammlung übernommen und diesen an seine Söhne und Töchter vererbt. Diese erhielten dazu von seinem Bruder Anton, der 1865 gestorben war, noch weitere Bilder als Legat. Die Schicksale dieser Gemälde habe ich schon im allgemeinen mitgeteilt, da sie ja dieselben sind, die wir früher in ihrer Gesamtheit als Anton Jäger'sche Sammlung kennen gelernt haben.

Der vierte Erbe des Gründers war Karl Jäger (geboren 1784, gestorben am 11. August 1859), Steinmetzmeister und Gutsbesitzer in Fischau bei Wiener Neustadt. Sein Anteil ist noch heute ziemlich vollständig nachzuweisen, wenngleich es einige Mühe bereitet, die verstreuten Bilder an mindestens zwölf Stellen aufzusuchen, und wiewohl sich vermuten lässt, dass auch Karl gelegentlich seinem Erbteil neue Ankäufe beigesellt hat. Karl hatte ebenfalls $^{3}/_{14}$ der alten ersten Sammlung geerbt. Fasst man alles zusammen, so sind es viele gute und schöne Bilder, die auf jenen Karl Jäger zurückgehen, der vom Vater auch den Berghof in Fischau übernommen

[1]) Es hat sich ein furchtbar flüchtig gearbeitetes Heft erhalten, das „Verzeichnis einer Sammlung von Oehlgemälden aus der Verlassenschaft des verstorbenen Herrn Franz Jäger, Architecten, Mitglied der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien und mehrerer Kunstvereine . ., welche . . . 1841 . . . Seitenstettengasse Nr. 495 versteigert werden.“ 170 Bilder meist von alten Meistern sind aufgeführt.

[2]) Nach gütiger Mitteilung von Herrn Professor Jos. Weidner in Wien.

hatte. Es war mir die freudigste Überraschung, in dem genannten Orte in einer sonst gänzlich unbekannten Gemäldesammlung noch heute eine Reihe von trefflichen Niederländern zu finden. Ein grosses Stillleben des Abraham van Beyeren ist ersten Ranges, desgleichen ein Jacomo Victor von 1673, ein signierter Dirk van Valkenburgh (der ehedem in der Galerie Kaunitz war, wie der alte Galeriestempel besagt) schliesst sich ebenbürtig an. Gute Bilder sind ein bezeichneter Adrieanssen, ein ebensolcher Joannes Fyt und ein monogrammierter Daniel Seghers, ein Th. Michau. Ganz vorzüglich ist ein Haarlemsches Bauernstück mit einem Monogramm aus der Halsfamilie[1]). Hochinteressant erscheinen dann auch zwei grosse Breitbilder mit je zwei Sittendarstellungen, die sich als Monatsbilder erweisen. Ich halte sie nach den Bildern des Isaak Claesz van Swanenburg, die man in Leyden zu sehen bekommt, für Werke dieses derben, kraftvollen Meisters. Ein voll bezeichneter G. Berk-Heyde (Empfang einer vornehmen Gesellschaft vor einem Landsitz) muss ebenso genannt werden, wie die signierten Bilder des Jan van Huysum (Landschaft) und des Pieter van Bloemen. Vielleicht von W. Laensaeck ist ein Bildchen mit einem geschlachteten Schwein. Sehr flüchtig habe ich noch gesehen ein gutes Fruchtstück, das wohl von Corn. d. Heem sein dürfte, eine Flucht nach Aegypten, die ich für ein Bild aus Uytenbroeck's Richtung angesehen habe, endlich noch viele Bilder von jüngeren Malern, wie A. Querfurt, Redl Casanova, Schönberger, Gauermann, Rauch, Neder, Füger (grosses Bild zur Messiade), Wutky. Für einen Rottenhammer halte ich eine kleine Blendung Sauls, die in Fischau als Federigo Baroccio gilt. Der wenig beachtete Lissandrino

[1]) Das Monogramm ist demjenigen überaus nahe verwandt, welches A. Bredius in Oud-Holland 1890 S. 12 als das von Harmen Hals mitteilt. Über die Söhne des Frans Hals I. vergl. auch Bredius im Amsterdamer Galeriewerk S. 103, über Harmen Hals Bode in den „graphischen Künsten“ XIII. S. 96. Das angebliche Bildnis des Harmen Hals, gemalt vom Vater Frans Hals, das in Galerie Demidoff zu Pratolino war, ist von J. S. King radiert für den „l'art“ von 1886 (I. 132).

(Magnasco) ist hier durch zwei flotte (fast schreibe ich freche) schmale Breitbilder vertreten, eines eine Marterkammer, das andere einen Klosterraub darstellend.

Manches wird hier ganz übergangen, um daran zu erinnern, dass jener Teil der alten Jäger'schen Galerie, der an Karl gekommen war, auch noch anderwärts aüfgesucht werden muss. Ganz flüchtig habe ich bei Frau Wirtchaftsrätin Emma Jäger, der Schwiegertochter Karls in Wien eine Menge augenscheinlich sehr guter Bilder gesehen, die alle in diesen Zusammenhang gehören. Ich kann diesmal nur Weniges andeuten, indem ich auf zwei prächtige W. Romeyns, auf einen Mommers, einen Rembrandt-Vorgänger (nicht aber Lastmann) hinweise und ein besonders interessantes Bild aus der Richtung des Andries Both und Cornelis Saftleven hervorhebe, das eine chirurgische Offizin zur Darstellung bringt. Ein kleines Breitbild von Anton Mirou (bisher in seiner Autorschaft unbekannt) ist sehr beachtenswert. Es trägt Mirou's Monogramm und darunter die Jahreszahl 1616. Die Gebirgslandschaft, die vor uns ausgebreitet liegt, wird durch einen Sonnenblick im Mittelgrunde wirksam belebt. Die feine Durchbildung bis in's Einzelne fällt angenehm auf. Dasselbe gilt von zahlreichen Bildern der Hammilton's, die hier gut vertreten sind. Notiert habe ich insbesondere ein etwa 0,90 m breites Bild mit toten Vögeln von J. G. v. Hammilton (voll bezeichnet und datiert mit 1712). Ein Fruchtstück von Cornelis de Heem ist eine Perle dieser Sammlung, in der auch spätere Stillleben und Blumenstücke nicht fehlen. Zwei kleine Joh. Drechsler von 1791 (Vasen mit Blumen) sind vorzügliche Bilder, an die sich zwei kleine Stillleben mit Kupfergeschirr anschliessen, wie derlei Bilder von N. Dichtl und Lautter in Wien gemalt wurden und nicht ganz selten in Wiener Privatsammlungen vorkommen [1]). Einen

---

1) Bei Klinkosch war z. B. bis 1889 ein solches Bildchen, das gegenwärtig bei H. Ephrussi in Wien sich befindet. Ein Genrebildchen mit einem Stillleben im Mittelgrunde von E. K. Lautter (nicht Lauterer) besitzt die kaiserliche Galerie zu Wien.

bezeichneten trefflich erhaltenen Klaes Molenaer (Kanallandschaft) darf ich nicht übersehen, ebensowenig als eine grosse Rehjagd, die man hier dem Jan Fyt zuschreibt. Auch mehrere beachtenswerte Italiener finden sich vor.

Die bisher erwähnten Bildervorräte erschöpfen aber keineswegs den Besitz an Gemälden, den Karl Jäger hinterlassen hat. Es wurde ja schon angedeutet, wie vielfach verteilt diese alte Karl Jäger'sche Sammlung heute ist. Mehrere Zimmer voller Bilder derselben Herkunft finden wir denn auch bei Karl's jüngster Tochter, bei Frau Antonia von Lahousen in Wien. Eine grosse Bärenjagd wird dort dem Sneyders zugeschrieben. Daran reihe ich einen etwa lebensgrossen Hasen im Freien von sehr feiner Durchbildung und mit der Bezeichnung „Francis Röselig I. a. Rosenhoff fecit Norimbergae 1674", ferner einen signierten Roelandt Savery von 1626 (hereinbrechende Sintflut, Landschaft mit vielen Tieren), eine gute Winterlandschaft von einem Beerstraeten, zwei Landschaften von Megan [1]), zwei sehr interessante Loutherbourgs aus den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts, einen nächtlichen Brand von Egbert van der Poel, zwei kleine italienische Märkte in der Art des Franz de Paula Ferg, zwei kleine Schlachten von C. Breydel, einen reizenden monogrammierten frühen Jan Miensen Molenaer (chirurgische Operation; das Monogramm ist aus M und R gebildet, wobei das M seinen zweiten aufrechten Balken einbüsst), einen J. Toorenvliet (Gemüsehändler mit seiner Frau), einen monogrammierten Pieter van Elst (Junger Bauer zündet an einem Gluttöpfchen die Pfeife an), eine mythologische Darstellung von dem seltenen Gerrit van Bronckhorst [2]), ein arkadisches Bildchen von dem Lairesseschüler G. Hoet. Auch vortreffliche Stillleben sind bei Frau von Lahousen zu finden. Ein echt bezeichneter C. de Heem ist offenbar der Kompagnon

---

1) Über den wenig beachteten Reinhart Megan schrieb ich für's Monatsblatt des Wiener Alterthumsvereins (September 1891).

2) Vergl. Chronique des arts 1891 S. 124 und W. Bode in den „graphischen Künsten" (Artikel über die Schweriner Galerie).

des gleich grossen Bildes bei Frau Emma Jäger. Ein gutes Bild mit Kräutern, einer Schlange und einer Eidechse, gehört in die Richtung des Marseus und Lachtropius. Ein grosses gutes Stillleben mit einem Affen als belebter Unterbrechung wird dem Jan Fyt zugeschrieben. Zwei gut gemalte, aber etwas leer komponierte Stillleben mit Kupfergeschirr sind Werke des oben erwähnten Dichtl. (Eines ist bezeichnet: „N Dichtl f.“) Auch andere späte Maler sind vertreten, wie Casanova, Redl (durch einen Jupiter), A. Dallinger und andere. Auch hier hann ich nur skizzenhaft zeichnen. Wir haben ja noch eine Anzahl von Besuchen zu machen, um die Karl Jäger'sche Sammlung nach den mehr als vierzig Jahren, die seit ihrer Teilung verstrichen sind, wieder zusammenzufinden.

Unser nächster Besuch gilt Frau Baronin Tinti-Haan in Krems, die zwei köstliche Verendael's (Blumenstücke), ein Stillleben mit Früchten in der Art des Elias v. d. Broeck, einen ganz ungewöhnlich noblen Jan v. d. Velde (Stillleben mit Römerglas, einem Mispelzweig und Quittenäpfeln), einen monogrammierten P. v. Bloemen und Anderes besitzt [1]), was noch aus der Karl Jäger'schen Sammlung stammt.

Dann müssen wir noch bei Frau Baronin Marie Buschman in Wien anklopfen, um uns nach dem hochinteressanten Gerrit Heda umzusehen, der bis vor Kurzem das einzige bekannte sichere Beispiel von der Malweise des jungen Heda war. Das Bild ist bezeichnet: „GErrET HEDA 1646“ und ist in Komposition und Malweise dem Vater Heda sehr verwandt, wenngleich etwas flauer [2]). Beachtenswert sind hier auch noch zwei signierte hübsche Landschaften von L. Chalon, die diesen Maler als einen Nachfolger des G. de Huisch und der Griffiers erscheinen lassen. Vom Wouwerman-Nachahmer

---

[1]) Eine Notiz über den Stilllebenmaler Jan v. de Velde veröffentlichte ich in der Chronique des arts von 1891.

[2]) Auch auf dieses Bild habe ich schon in der Chronique des arts aufmerksam gemacht. Ganz vor Kurzem ist ein signierter junger Heda von 1642 von der Amsterdamer Galerie angekauft worden (gütige Mitteilung von H. Dr. Hofsteede de Groot).



GESELLSCHAFTSSTÜCK VON DIRK HALS.
Nach dem Gemälde in der Sammlung Winter-Stummer in Wien.

David Schmitt ist hier ein figurenreiches Bild (Jagdgesellschaft) vorhanden.

Wir eilen zu Herrn Baron Wilhelm Haan in Wien, wo wir etliche ältere Wiener Meister begegnen, einen signierten Abr. Bloemaert (Ruhe auf der Flucht nach Aegypten), der in diesen Studien schon einmal erwähnt ist, ein leider etwas übergangenes Bauernbildchen von J. M. Molenaer (bezeichnet), eine heilige Magdalena, fast sicher von Corn. Poelenburg, zwei Bildchen von einem Schütz, zwei aus der Richtung des Lancret und Anderes.

Auch Herr Baron Victor Haan in Wien besitzt mehrere Bilder aus der Karl Jäger'schen Sammlung, so zwei kleine Bilder mit buntfarbigen Pilzen von einem der feinmalenden Hammiltons, eine Lagerszene in der Art des Ferg, zwei späte Berghemistische Landschaften, die dem Joseph Rosa zugeschrieben werden, einen sehr bedeutenden Bon. Peeters (Seesturm) und ein Schlachtbild aus dem späten 17. Jahrhundert.

Bei Herrn Stadtbaumeister Rudolf Jäger, dem Urenkel des Gründers, haben sich in Wien mehrere Familienbildnisse erhalten, die sogar bis in die älteste Jäger'sche Sammlung zurückreichen. (Herr Rudolf Jäger besitzt auch Architekturzeichnungen, die aus der Familie stammen und die für Wien's Baugeschichte von Bedeutung sind.)

Auch dürfen wir nicht versäumen, in Salzburg nachzusuchen, wo bei Herrn Baron Josef Doblhoff-Dier noch ein signierter wohlerhaltener B. Gael und zwei kleine Maulpertsch als ehemalige Bestandteile der Karl Jäger'schen Sammlung bewahrt werden. Einige flandrische Landschaften mit derselben Provenienz findet man auch zu Enzersdorf bei Brunn am Gebirge im Besitz von Frau Baronin M. Buschman.

Doch sind wir noch nicht zu Ende. In der alten Karl Jäger'schen Galerie waren noch mehrere wertvolle Bilder vorhanden, die von den Erben wegen der leichteren Teilung des

Wertes verkauft wurden[1]), so eine Landschaft von C. Markó, zwei Bilder von M. d. Hondecoeter, ein Jan Fyt (totes Geflügel, darunter ein Schwan). Das letztere Bild ist meines Wissens identisch mit einem grossen Breitbild derselben Darstellung, das ich in der interessanten Sammlung des Herrn Jul. Stern in Wien gesehen habe, und das mir der gegenwärtige Besitzer mit der Provenienz aus der Sammlung Jäger vorführte. Hierher gehört auch noch ein Bild mit einem grossen Pfau von einem Hammilton. Dieses befindet sich gegenwärtig bei Herrn Baron Riefel, dessen Bildersammlung wir schon erwähnt haben.

Endlich stammen aus der Jäger'schen Galerie zum mindesten drei Bilder der Sammlung von Frau Baronin A. Stummer de Tavarnok in Wien. Es ist ein kunstgeschichtlich schon bekanntes Werk darunter, nämlich das kleine Bildnis eines vornehmen Herrn von G. Donck, das man aus der Zeitschrift für bildende Kunst (IX 59 f.) und aus dem Repertorium für Kunstwissenschaft (XII 99 f. und XIII. S. 147 und 293) wenigstens der Beschreibung nach kennt[2]). Dieses merkwürdige Bild des seltenen Meisters war schon 1826 in Wien und zwar bei dem Sammler Baranowsky. Bei der Versteigerung von 1827 dürfte Anton Jäger das Werk erstanden haben, das in der Folge an Joseph Winter gelangte, dessen Tochter, diese ist eben Frau Baronin Stummer, es noch heute besitzt. Der Liebenswürdigkeit dieser kunstfreundlichen Dame verdanken wir es, dass eine Abbildung nach dem interessanten Gemälde der vorliegenden Studie beigegeben werden kann. Derselbe Fall ist es mit dem netten Gesellschaftsbilde von Dirk Hals, das hier ebenfalls

---

1) Nach gütiger Mitteilung von H. Baron Wilhelm Haan.

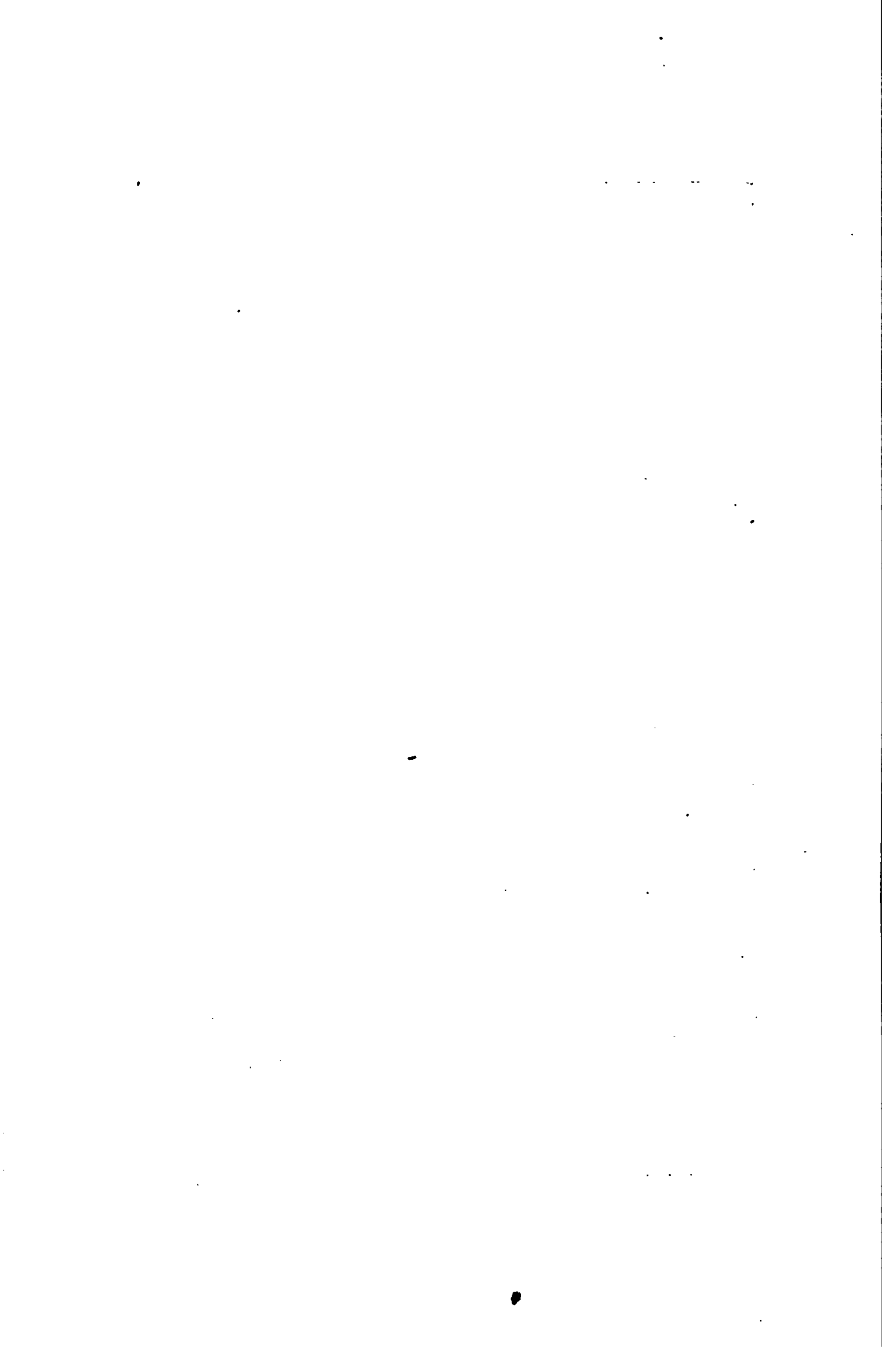
2) Über G. Donck ist Zani's Encyclopädie (VII 363) zu vergleichen, ferner der Katalog der Versteigerung Baranowsky von 1827 (No. 31) Katalog der Wiener Ausstellung von 1873 im Öst. Museum (No. 12), sowie die im Text gegebene Litteratur. Irgend ein Donck kommt in kunstgeschichtlichem Zusammenhang 1662 im Haag vor, u. z. als Käufer bei der Versteigerung de Backer. Dieser Donck muss aber durchaus nicht unser Maler sein (Vergl. Obreen's Archief V. 299).



G. Donk.

BILDNIS EINES JUNGEN GELEHRTEN.

Nach dem Original in der Sammlung Winter-Stummer zu Wien.



als ehemaliger Bestandteil der Jäger'schen Sammlung abgebildet wird und das gegenwärtig bei Frau Baronin Stummer verwahrt wird. Beide Bilder sind vortrefflich erhalten. Der Donck ist bekanntlich signiert. Der Dirk Hals trägt, wie es scheint, keinerlei Bezeichnung, weist aber mit den signierten Bildern des Dirk Hals so viele schlagende Gemeinsamkeiten auf, dass an der Benennung hier gar nicht zu zweifeln ist. Das dritte Bild der Baronin Stummer'schen Galerie, welches auf Jäger zurückgeht, ist eine kleine Kreuztragung, grau in Grau gemalt, mit angedeuteter Karnation.

Noch andere Bilder, die gelegentlich mit dem Beisatz Jäger'scher Herkunft aufgetaucht sind, findet man in einigen Wiener Versteigerungskatalogen verzeichnet, z. B. 1861 im Katalog Ferd. Goll einen S. v. Rombouts und 1872 im Katalog Gsell eine ganze Menge Jäger'scher Bilder, unter anderen auch den kleinen runden Holbein von 1533, der sich heute bei Fräulein Gabriele Przibram in Wien befindet und den auch Wagen und Woltmann besprochen haben [1]). Im Jahre 1873 werden dann im Auktionskatalog Jos. Dintl zwei Bilder verzeichnet, die aus der Galerie Jäger stammen sollten: „De Schlichten“ „Eine junge Bettlerin“ und ein „Militärtransport“ von Ph. Wouvermann. Nach einer Eintragung des Sammlers Herrn Wilhelm Horn kam der De Schlichten zu Professor Wiederhofer. Auch auf der Versteigerung der Sammlungen Artaria, Politzer, Sterne kamen wieder Bilder mit Jäger'scher Herkunft zum Vorschein.

Die lange verwickelte Geschichte der alten Jäger'schen Galerie, wie sie hier nicht gezeichnet, sondern nur in allgemeinen Umrissen entworfen wurde [2]), wäre nun ein Beispiel von einer sehr eingreifenden Bilderwanderung, die sich hauptsächlich auf dem Wege der Vererbung innerhalb einer weitverzweigten Familie vollzogen hat. Hier lässt sich die Familiengeschichte mit einer gewissen Genauigkeit feststellen,

---

1) Kunstdenkmäler in Wien I. 317 und Woltmann's Holbein. II. S. 154.

2) Ich behalte mir eine monographische Behandlung der reichen Galerie für eine andere Arbeit vor.

was leider für zahlreiche andere Fälle nicht zutrifft. Leider und gottlob (so möchte man zu gleicher Zeit sagen) gehört eine ähnlich verwickelte Vererbung von Bildern nicht zu den häufigsten Fällen. Der Typus der modernen Gemäldesammlung und ihrer Schicksale ist ein ganz anderer. Ein reicher Mann findet Geschmack an alten oder modernen Bildern, er sammelt, kauft und verkauft mit oder ohne Kunstverständnis. Behält er die Bilder bis zu seinem Tode bei sich, so halten seine Erben die alten Bilder für garstige dunkle Flecke an der Wand, die gar nicht früh genug entfernt werden können; und die modernen Bilder sind totes Kapital, so reizend sie auch sonst sein mögen. Kaum also sind nach dem Ableben des Sammlers die Trauerkleider abgelegt, so wird die Sammlung verkauft, verschachert, versteigert[1]). Derlei Fälle gibt es wohl zu hunderten. Die Kurzlebigkeit und in den meisten Fällen auch noch der stets wechselnde Bestand geben die wenig erfreulichen bezeichnenden Züge für diese Sammlungen ab. Bei den Versteigerungen reissen nun meistens die Fäden der Forschung ab oder sie werden dünn und unzuverlässig. Dass es demnach fast eine Sisyphosarbeit ist, sich in die Erforschung all' der Irrwege einzulassen, auf denen sich jedes einzelne Bild bewegt, ist sicher. Während die Feder über's Papier gleitet, um festzuhalten, dass sich jener Rembrandt bei Müller, jener Rubens bei Meier befindet, hat sich ein Verkauf, ein Tausch vollzogen. Scheinbar ganz vergeblich die Mühe, auf ruhigen sicheren Grund zu kommen. Ich erinnere hier an einige Gedanken, die oben geäussert wurden: wir müssen uns eben mit dem Unendlichen, das in dieser, wie in jeder ernstlich angefassten Aufgabe steckt, abfinden so gut es Zeit und Umstände erlauben. Und noch andere Erwägungen: Die Wanderung vieler Gemälde führt ja doch zu einem festen Ziele. Manche Bilder werden ja stets von den öffentlichen

---

1) „La mort détermine les ventes; le besoin, l'amour-propre trompé, ou l'excés du luxe les multiplie.“ Gault de Saint-Germain „Guide des amateurs de peinture“ Paris 1816 S. 23.

Sammlungen erworben, wo sie für absehbare Zeit etwas Ruhe finden[1]). Auch müssen wir uns sagen, dass es viel leichter sein wird, ein Gemälde wiederzufinden, wenn wir wissen, wo es vor einem Monate, vor einem Jahre war, als dann, wenn wir bloss davon Kenntnis haben, dass es im 16., 17. oder 18. Jahrhundert überhaupt auf der Welt war. Also, wie in anderen Fällen: man strebt das Unmögliche an, um das Mögliche zu erreichen und dieses Mögliche wird noch immer nutzbringend sein.

Trotzdem habe ich Einwände gegen die Studien über die Wanderungen alter Gemälde vernommen: für uns wie für die Bilder sei es ziemlich gleichgiltig, ob man ihr Vorleben kennt oder nicht. Ein seichter Ästhetiker sagte: das Werk wird für mich nicht anziehender dadurch, dass ich seine Provenienz kenne, es verliert nichts, wenn ich nicht weiss, von wannen es stammt. Dann hört man auch: Ein falsches Bild wird nicht echt, wenn sich auch nachweisen lässt, dass es lange in einer berühmten Galerie gehangen hat. Solche Urteile sind, so verbreitet und scheinbar richtig sie auch in gewissem Sinne sein mögen, doch sehr oberflächlich. Ein Gemälde ist ein gar vielseitiges geschichtliches Material. Nicht die Darstellung, die Malweise, die Autorschaft, das Alter allein sind von Bedeutung. Ein Gemälde ist auch als Bestandteil einer Galerie von Interesse und insofern wollen wir auch wissen, in welchen Sammlungen ehedem ein Bild gewesen. Woher sollten wir uns auch einen Begriff davon bilden, wie eine glänzende Privatgalerie vergangener Tage ausgesehen hat, wollten wir uns nicht darum bekümmern, wo die Bestandteile jener Galerie

---

[1]) Das ruhige Ziel, das viele Bilder in ihrem endlichen Untergang finden, hat für uns nur negatives Interesse. Leider sind bei vielen Schlossbränden, Kirchenbränden, Museumsbränden (z. B. Mus. Boymans in Rotterdam) vielleicht ebenso viele Bilder zu Grunde gegangen, als sie ehemals die Bilderstürmer vernichtet haben und als sie durch Altersverfall, schlechte Behandlung und missglückte Versuche der Wiederherstellung unrettbar verdorben worden sind. Letztere Bilder leben freilich sehr oft unter spekulativen Händen wieder als neue alte Meister auf.

heute aufzufinden sind? Alte Verzeichnisse, ob kritisch und reichlich beschreibend oder gar unkritisch und dürftig reichen da nicht aus. Wir müssen also schon die Mühe auf uns nehmen, aus den heute noch vorhandenen Bildern auf rückläufigem Wege die alten Galerien im Geiste wieder aufzubauen. Dazu ist aber die Kenntnis der Besitzveränderungen und des Ortswechsels unbedingt nötig. Wir lassen uns also durch Einwürfe nicht irre machen und achten immerhin recht aufmerksam auf die Frage, wie die alten Gemälde wandern.

Exkurse, Nachträge und Verbesserungen.

Die Ausführungen, die hier veröffentlicht werden, sind vielfach kleine Skizzen für sich; sie hängen aber so innig mit einigen Stellen des Buches zusammen, dass sie ganz gut als Anhänge desselben erscheinen dürfen. Von den Nachträgen sind viele dadurch bedingt, dass die neueste Litteratur, die ja für Arbeiten von einiger Ausdehnung nicht immer sofort bei der Hand sein kann, erst nach Abschluss des Bandes genannt wird. Aus der älteren Litteratur ist für die erste Lieferung im Allgemeinen nachzutragen: die Katalogsammlung von G. Hoet und P. Terwesten (Im Haag 1752 bis 1770), aus der manche kleine Ergänzung zu gewinnen wäre. Die Verbesserungen erstrecken sich auf Druckfehler und Irrtümer des Autors.

Zur Einleitung:

S. 2. (Waschen alter Bilder). 12. Zeile von unten. Nach dem Schlusspunkt ist einzuschalten: Vor allem Dilettieren ist besonders hier recht eindringlich zu warnen. — Anm. Von Litteraturangaben sah ich hier wie bei allen verwandten technischen Angaben einstweilen ab, da ich einerseits beabsichtige, eine Reihe von methodisch gesammelten eigenen Erfahrungen in streng wissenschaftlicher Form zu veröffentlichen und andererseits voraussetze, dass die wichtigste Litteratur auf diesem Gebiete meinen Lesern ohnedies geläufig sein dürfte von de Piles und dem Artikel in Goethe's Propyläen, von Lucanus, Burtin, Bouwier und Lejeune bis auf M. von Pettenkofer und die Auslassungen seiner unglücklich kämpfenden Gegner. Auch greift die ganze Einleitung so vielfach in's Gebiet der „Naturwissenschaften“ besonders der Physik, dass ich bisher über die Grenzen der Litteraturangaben noch nicht in's Reine gekommen bin. Nur auf Eines möchte ich schon hier aufmerksam machen, dass nämlich

Pettenkofer wie früher über Harzfirnisse, so neuerlich auch über alte verdorbene Ölfirnisse interessante Beobachtungen angestellt hat. Vergl. A. Keim's „Technische Mitteilungen für Malerei" vom 1. Januar 1888.

Zu S. 4 (Übermalungen). Wie sorglos man gelegentlich mit derlei Übermalungen war (leider ist man es heute noch ebenso), darauf soll durch Beispiele aus der älteren Litteratur hingewiesen werden. In Meusels „Neuem Museum" (S. 98) wird berichtet, dass Bernard Rode bei dem Sammler Fischer jun. in Potsdam ohne Weiteres in ein Gemälde von C. Dubois „die Geschichte des Naemen" hineinmalte. Burtin (traité, 2. Aufl. S. 65 f.) erzählt, dass Coclers in einem ganz trefflich erhaltenen Bilde nur darum eine Stelle verändert habe, um das Gemälde für den Händler leichter verkäuflich zu machen. In den seltensten Fällen weis man sicher, wer den Frevel begangen hat; aber das ist sicher, dass unzählige Bilder durch derlei Vorgänge verdorben sind.

Zu S. 4 (nachgeahmte Craquelure). Händler und Sammler wissen es, dass man durch allerlei Mittel (z. B. durch Überziehen mit Eiweiss und darauffolgendes scharfes Erhitzen) auch in frisch aufgetragenen Farben Risse hervorbringen kann, sie wissen, dass man in einer frischen Übermalung mit harten spitzen Instrumenten (etwa mit der Radiernadel) sprungartige Vertiefungen auskratzen kann. Mit der Craquelure, die das Alter hervorbringt, können derlei improvisierte Sprünge vom Geübten aber kaum verwechselt werden. Bösartiger in ihrer Beurteilung sind die alten Übermalungen, in welche sich die alten Risse im Laufe der Zeit hinein erstreckt haben, ohne jede Anwendung künstlicher Mittel. Die Verfärbung der übermalten Stelle wird hier oftmals auf die Spur führen.

S. 4, Zeile 17 lies keine statt keinen.

Zu S. 5 oben. Holbein's Madonna in Darmstadt ist auf Tannenholz gemalt. Vergl. Zeitschrift für bildende Kunst VII. Bd. S. 59 (die Kopie in Dresden hat Eichenholz als Malgrund).

Zu S. 8 (konzentrische Sprünge). Seit der Drucklegung dieser Studien hat auch eine Notiz von E. Durand-Grèville in der „Chronique des arts et de la curiosité" (1891 p. 36) auf das häufige Vorkommen der konzentrischen Craquelure aufmerksam gemacht.

Zu S. 10 (Malgrund, an der Rückseite verdeckt). In alten Inventaren finden sich öfter solche Fälle verzeichnet, so 1613 im Inventar der Galerie des Charles de Croy († 1612) zu Beaumont: „Une pièce sur thoille placquée sur plance" und „une aultre pièce aussy sur thoille placquée sur plance" und „une aultre pieèce aussy sur thoille placquée sur plance . . . .", auch einmal „parchemin

plaquet sur bois". Gute Beispiele liefert auch das Inventar der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm (vergl. das „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses" Bd. I). — Van Dyck's Pietà im Belvedere (neue Nr. 792) ist ursprünglich auf Leinwand gemalt und hinterher (samt der Leinwand) auf Holz aufgezogen worden.

Burtin hatte ein Vorurteil gegen die Betrachtung des Revers an den Bildern. Dennoch gibt er einige Bemerkungen über die Holzarten, die als Malgrund gewöhnlich Verwendung fanden. Lejeune lehnt sich in dieser Beziehung an Burtin. Neuerlich sprachen auch Alois Hauser (in seiner „Anleitung zur Ölmalerei") und Wilhelm Schmidt (in der Beilage der Münchener Allgemeinen Zeitung vom 9. Febr. 1889 S. 594) von diesen Dingen. Über Kupfer als Malgrund veröffentlichte Lermolieff zutreffende Beobachtungen (vergl. „kunstkritische Studien" I. S. 295). Zinnblech als Malgrund scheint in Wien um 1650 vielfach in Verwendung gestanden zu haben. Unser eisernes Jahrhundert kennt auch Eisenblech in Verwendung für Ölgemälde.

Zu **S. 11.** Über Einschachtelungen ungewöhnlicher Art vergl. meinen Artikel über die Gemälde der Ambrasersammlung in Lützow's Kunstchronik XXIV. Bd. S. 566.

Zu **S. 11** (nachträglich aufgesetzte falsche Signaturen). Ein schöner derartiger Fall von Verfälschung wurde erst kürzlich in der Schweriner Galerie aufgedeckt (vergl. das „Sonntagsblatt der Mecklenburger Nachrichten" vom 1. März 1891). Auf einem Bilde, das die Chiffre „Albert Cuyp" trug, kam nach deren Entfernung die Signatur Cornelis Beelt zum Vorschein. Ein dem gegebenen verwandtes Beispiel älteren Datums bespricht u. A. Hüsgen in seinen Nachrichten von Frankfurter Künstlern (S. 25 f.). Er erzählt, dass gelegentlich J. König's Namensfertigung getilgt worden, um ein Gemälde unter Elsheimers Namen verkaufen zu können. „Ich habe dieses", sagt er weiter, „an einem recht vortrefflichen Bildgen im Etlingischen Cabinet gesehen, wo ein unvergleichlicher heil. Johannes in der Wüsten im Vordergrund kniet im Hintergrund aber Hirten das Vieh treiben, auf welchem [Bilde] ich beym vorigen Besitzer des Königs Nahmen gantz deutlich gelesen habe, der nun hinweg gemacht, und seinem jetzigen Eigenthümer für einen ächten Elsheimer verkauft worden ist."

Zum Abschnitt über Pommersfelden.

Zu **S. 17** (Anmerkung über die älteren Kataloge). Das Verzeichnis von 1746 ist überaus selten geworden. Ein gedrucktes Exemplar davon konnte ich mir bisher noch nicht verschaffen, so

dass ich zur Abschrift im Berliner Kupferstichkabinet Zuflucht nehmen musste. Für die bequeme Benützung dieser Abschrift bin ich der Generaldirektion der königlichen Museen zu vielem Dank verpflichtet Im erwähnten Katalog von 1746 finde ich viele von meinen Diagnosen bestätigt, die ich unabhängig von den älteren Angaben gestellt hatte. Z. B.: das Martinsbild als Van Dyck und nicht als Rubens, das Mädchen mit dem Spiegel als Cesar van Everdingen, das Familienbild als van Bosche u. A. Die Caritas von Rubens war damals schon in der Galerie, ebenso der A. de Vois, dessen Name aber schon missverstanden ist. Meine Diagnose auf Jan Lys wird durch einen anderen seltenen Katalog der Pommersfeldener Galerie bestätigt, den ich ebenfalls erst seit Abschluss der Arbeit vor Augen bekommen habe. Es ist das „Verzeichniss der Schildereyen in der Gallerie des hochgräflichen Schönbornischen Schlosses zu Pommersfelden“ Anspach bei J. Ch. Posch (1791).

Für die Geschichte der Galerie zu Pommersfelden ist es von Bedeutung, dass um 1786 die Sammlung des Schlosses Gaybach nach Pommersfelden gebracht wurde (vergl. Hirsching: Nachrichten von Kunstsammlungen in Deutschland III. S. 150 f.). So kommt es, dass manche der Bilder, die 1721 im Gaybacher Galeriekatalog vorkommen, sich heute in Pommersfelden vorfinden. Der alte Gaybacher Katalog war von Johann Jodocus de Cossiau, dem gräfl. Schönborn'-schen „Kammerdiener und Cabinet-Mahler“ verfasst und führte den Titel „Delitiae imaginum oder Wohlerlaubte Gemählde und Bilder-Lust, die in Ihro Churfürstlichen Gnaden zu Maintz und Bischoffen zu Bamberg Privatschloss Gaybach zu unterschiedenen Zimmern befindlich, und in eine ordentliche Specification zusammengetragen worden ist . . .“ Bamberg, G. Kurtz, 1721.

Zu S. **21.** Das Bild des Willem Key kommt schon im Gaybacher Katalog von 1721 unter demselben seltenen Namen vor: „Die keusche Susanna beym Bronn mit zwey Alten. Von Wilhelm Kay“. 3′ 10½″ hoch, 3′ 3½″ breit. Dies deutet auf eine Tradition in der Benennung, die ja aus der Inschrift durchaus nicht mit Sicherheit zu entnehmen wäre. — Die Werke des W. Key, die Erzherzog Leopold Wilhelm besessen hat, sind heute kaum mehr mit voller Sicherheit nachzuweisen; doch verdient diese Angelegenheit jedenfalls einmal eine ganz besondere Beachtung.

Zu S. **22.** Die Fischhändlerin ist fast sicher vom jüngeren Pieter Aertzen, was ich schon auf S. 75 angedeutet habe. Dr. Hofsteede de Groot, der das Bild aus eigener Anschauung kennt, bestärkt mich in meiner Anschauung. (Briefliche gütige Mitteilung vom 26. März 1891.)

Zu S. 23. „Die Krönung Christi von Martin v. Embskirchen“. 4′ 3″ hoch 3′ 5″ breit kommt gleichfalls im Gaybacher Katalog von 1721 vor. Das Bild war ehedem im „geistlichen Kabinett“ zu Gaybach aufgestellt.

Zu S. 24. (No. 102) Hofsteede de Groot schreibt mir „Den sog. Neufchâtel habe ich ebenfalls für einen sicheren A. Moro gehalten.“

Zu S. 29. Auch meine Diagnose auf Cuylenborch wird von demselben Kenner bestätigt, ebenso von Woermann's Geschichte der Malerei, die ich hier als Litteraturangabe nachtrage. Ein sicheres Bild des Cuylenborch verzeichnet auch der Katalog der Galerie im Haag (No. 20 des Nachtrages von 1880). Ein sicheres Bild des Meisters sah ich ferner bei E. Strache in Dornbach unweit von Wien; es ist eine wohlerhaltene ziemlich grosse Landschaft mit Felsen und mit Trümmern von antiken Gebäuden und belebt durch drei Nymphen. Bezeichnet mit dem vollen Namen. Wertvolle Mitteilungen über den Künstler gaben Dr. de Vries und Bredius im Katalog der Utrechter Galerie. Siehe auch Bode (Schweriner Galerie S. 69).

Zu S. 29. Claes Tol. Auf diesen Künstler beziehe ich nach Analogie mit dem Koblenzer Bildchen ein nettes Gemälde bei Frau Baronin Stummer de Tavarnok in Wien, wo es als Dominicus van Tol geführt wird. Claes Tol kommt auch in Hoet's Katalog vor (I, 580).

Zu S. 31. Cesar v. Everdingen ist auch noch in den Katalogen von 1746 und 1791 ganz richtig als der Meister des Bildes mit dem Mädchen und dem Spiegel genannt.

Zu S. 33 (No. 617). Die heilige Cäcilie ist nach Hofsteede de Groot wirklich von einem der früheren Rembrandtschüler aus der Nähe des Ferd. Bol und G. Flinck.

Zu S. 34. Im Katalog von 1791 kommt das Bild (heute 579) unter dem richtigen Namen Jan Lys vor. „15 Ein Mann, der seine Frau caressiert, nebst der Magd in altfränkischer Kleidung. Fig. 1½ Fuss. H. 2′ 2″ Br. 1′ 7″. Neuerliche Mittheilungen über den Künstler brachte das Kapitel über die Pester Galerie. 1746 war in Pommersfelden von Jan Lys ein „Hieronymus in der Wüsten, welcher die Posaunen aus der Wolken anhört. Klein Lebensgross“ h. 4′ br. 3″ 2″. War vielleicht von Dirk v. d. Lisse. Die Szene auf dem Bildchen No. 127 in Aschaffenburg hat mit Jan Lys Nichts zu thun.

Zu S. 35. Pieter Codde. Graf Arthur Schönborn-Wiesentheid besitzt in seiner Wohnung in Wien ein interessantes frühes monogrammiertes Bild von dem genannten Künstler (Gesellschaft zu Pferde).

Zu S. 35 f. Gerrit Dou. Das Bild No. 481 steht als „Schule von Rembrandt“ im Katalog von 1857 und wurde mir als unbedeutende

Arbeit vorgewiesen. Die Diagnose auf: Dou oder frühes Werk von Rembrandt darf ich für mich in Anspruch nehmen. Sie wird bestätigt durch Hofsteede de Groot (Vergl. Lützow's Kunstchronik N. F. II S. 563).

Zu S. 37. Arie de Vois. Ein Bild grossen Formats war auch bei Zschille in Dresden: Apollo und die Musen, bez. „A. D. Vois 1662" (vergl. den Auktionskatalog von 1889). Ein angeblicher Dietrici in der Accademia zu Venedig (Loggia Palladiana neue No. 54 „pastore in riposo") ist wohl ein Original von A. de Vois.

Im Katalog von 1746 ist das Pommersfeldener Bild beschrieben wie folgt „.... 91. Eine sitzende Frau unter dem Baldachin mit vielen Göttern, und einer Überschrift, nulla salus Bello. Von Adois".

Zu S. 38. Baltasar van Bossche. Zwei kleinere Bilder von diesem Meister waren 1721 in Gaybach. Das Pommersfeldener Bild wird schon 1746 katalogisirt als „123 Ein Conversation, mit musicirend und tanzenden Figuren von Bosche" H. 7′ 8″ br. 6′ 4″. Descamps (IV. 178 ff.) ist über diesen, ehemals sehr angesehenen Künstler besonders gut unterrichtet.

Zu S. 38. Die Caritas von Rubens ist in dem vor kurzem abgeschlossenen vierten Band des grossen Werkes von Rooses aufgenommen, (S. 41 f.). 1746 wird das Bild folgendermassen im Katalog erwähnt: „51 Charitas mit 4 Kindlein, Gross Leben. Von Rubens" hoch 4′ 10″, breit 4′ 3″. Früher, als 1746 wüsste ich das Bild nicht in gräflich Schönborn'schem Besitz nachzuweisen. Es wäre also möglich, dass es mit einer Caritas des Rubens identisch ist, die 1730 in Rotterdam um 93 fl. verkauft wurde (vergl. Hoet's Katalogsammlung I. 859). „Een stuck verbeeldande de Liefde of Charitas, zynde een Vrouw met haere Kindertjes door Rubens, h. 5 v 11 d, br. 4 v 1 d". Wenn man einen Druckfehler 5′ 11″ statt 4′ 11″ oder eine seither geschehene Verkürzung des Bildes annehmen will (was sich hier empfiehlt), so stimmen die Abmessungen mit dem Pommersfeldener Rubens überein. Dieser misst nach dem Katalog von 1857: 4′ 11″ × 4′ 2½″ (alt Nürnberger Mass, das vom Rotterdamer Mass bei Hoet nicht wesentlich abweicht). Sicher ist die Sache freilich nicht.

Zu S. 40. Van Dyck's Martinsbild. Hier auch zu beachten: Descamps II. 13 f. Seite 25 wird ein Martinsbild des Van Dyck folgendermassen erwähnt „A Ypres S. Martin coupe son manteau pour en faire part à un pauvre". Ein Bild desselben Gegenstandes wird in Österreicher's Katalog der Gemälde-Sammlung zu Sans-Souci (S. 59) erwähnt. Vergl. auch M. Rooses: l'oeuvre de Rubens II. S. 327. Das Bild in Saventhem war vor einiger Zeit in Gefahr aus der Kirche verkauft zu werden (vergl. den nederlandsche Kunstbode I. 311).

Ganz neuerlich ist das Gemälde in Windsor auch in den klassischen Bilderschatz von Reber und Bayersdorfer aufgenommen worden.

Zu S. **41.** Pferdekopf von Van Dyck. Ist möglicherweise dasselbe Bild, das 1721 in Gaybach war und folgendermassen beschrieben wird: „Ein Pferdskopff Lebensgross von Rubens“ hoch 1′ 5″ br. 1′ 1″.

Zu S. **42.** Pieter Lely ist Holländer. Houbraken lässt ihn nach guten Quellen (am 14. September 1618) zu Soest in Westfalen geboren sein. Bredins teilt mir gütigst mit, dass jenes Soest, aus welchem Lely gebürtig ist, das holländische Dorf (bei Baarn) ist. Nach Ritter's geographisch-statistischem Lexikon liegen Baarn und Soest in der Provinz Utrecht.

Zu S. **44.** Peeter Christoffel van der Laemen. Die verfehlte Schreibweise: Laen habe ich schon im Kapitel über die Pester Galerie berichtigt. Als Litteratur trage ich nach die Mitteilungen von A. Bredius in Oud-Holland VIII. (J. Sysmus Schildersregister bei C.)

Zu S. **49.** Anton Mirou. Die kleine Landschaft mit der Bekehrung des Saulus im Belvedere zu Wien habe ich seit Jahren mit Ausdauer dem A. Mirou abgesprochen. Nun hatte ich seit der Neuaufstellung der Galerie Gelegenheit, zu bemerken, auf welche Weise wohl die entschieden unrichtige Diagnose zu diesem Bildchen gekommen sein mag. Es handelt sich um eine Verwechslung. Der richtige Mirou, ebenfalls eine kleine Landschaft mit der Bekehrung des Saulus war über 100 Jahre im Vorrat des Belvedere verborgen. Zu Mechels Zeiten mag die Verwechslung geschehen sein. Denn schon in Mechel's Katalog (von 1783) sind nach der kurzen Beschreibung die Masse so angegeben, wie sie zu dem Pseudo-Mirou des Belvedere passen (1′ 1″ × 10″). Der richtige Mirou (auf dem die Figuren lebhaft an Schoubrouck's Manier erinnern) misst 1′ 6″ × 12″. Er ist heute als Savery in der kaiserlichen Galerie zu finden aber im grossen Engerth'schen Katalog nicht beschrieben.

Zu S. **50** zur zweiten Anmerkung. Den Nieulandt von 1653 habe ich seither in Venedig wieder gesehen. Man wird bei diesem Werk doch an Adriaen van Nienlandt denken müssen.

Zu S. **52.** Knibbergen. Vergl. über diesen Künstler auch Obreen's Archief III 260 und 274. „Eine Landschaft von dem seltenen Knibbergen wird von H. Thode erwähnt bei Gelegenheit der Auktion Rinnecker (Repertor. f. K. W. XII. S. 183.)

Zu S. **54.** Zu den unbeachtet gebliebenen Droochsloots: auch ein gutes signiertes Bildchen bei E. Strache in Dornbach bei Wien und ein grosses Breitbild bei Dr. Gross in Wien.

Zu S. 54. H. Saftleven. Über Jugendwerke des Künstlers vergl. auch Wilhelm Bode im Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen XI. S. 240. Fr. Schlie (im Rep. f. K. W. XII. S. 158 und 159) weist auf einige frühe Bilder des Meisters hin, die bei Thieme und Gottschald in Leipzig sind, und erwähnt auch die späten Bilder in Pommersfelden. In Bezug auf diese trage ich hier auch ein spätes, monogrammiertes Werk in Aachen nach (von 1680 — No. 125), von dem auch im „nederlandschen Spectator" vom 20. Juni 1891 die Rede war (E. W. Moes). — Das Datum des Bildchens bei Herrn Dr. Albert Figdor in Wien ist zuverlässig 1638. Ein frühes Werk von 1646 befindet sich auch in der Kasseler Galerie neben einem undatierten Werk und einem von 1665.

Zu S. 58. Paul Potter. Hofsteede de Groot schreibt mir, dass ihm der Potter unverdächtig erschienen ist.

Zu S. 60. Ein bezeichneter J. B. Monnoyer war in der Sammlung Zschille in Dresden. In Frankreich sind die Monnoyers nicht selten. Vergl. u. A. Abbé Migne: „Dictionnaire des Musées" 751 und 959 und Lejeune „Guide de l'amateur de tableaux" I. 190 f.

Zu S. 60. Binoit. Bei Chr. Th. Murr in der „Description du Cabinet. Praun à Nuremberg" (1797) S. 27 wird ein Bild des „Pierre Benoit d'Anvers" erwähnt als: „206 Une table avec des fruits. Sur toile". H. 1′ 9″ br. 2′ 10″. In den „Liggeren" (im Register von Ph. Rombouts und Th. v. Lerius) fand ich weder einen Peter Benoit noch einen Binoit, der mit dem unserigen identisch sein könnte.

Zu S. 61. J. G. V. Baden. Bredius hatte die Güte mich darauf aufmerksam zu machen, dass dieser Namen zu Johan Georgsz van Baden passen würde (Jan Juriaensz Baden wird nach A. D. de Vries „biografischen aantekeningen" in einer Notariatsurkunde von 1652 als Maler genannt. — Oud Holland III 60). Nach Bredius befindet sich von diesem Künstler ein Gemälde bei Peltzer in Köln. E. W. Moes (im nederlandschen Spectator vom 20. Juni 1891) will das Bild auf Hendrik Juriaensz van Baden beziehen, ohne einen Beweis beizubringen. Er hätte seiner Behauptung ein Facsimile der Signatur beifügen sollen.

Zu S. 63. Georg Penz, Der neueren Litteratur über diesen Künstler beizufügen: Jahrbuch der Kunstsammlungen des A. H. Kaiserhauses, Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen IV. 151 V. 82, 88, f. VI 98 a 2 und Lützow's Kunstchronik N. F. I, 90, ferner Frimmel: Beiträge zu einer Ikonographie des Todes (Sonderabdruck aus den Mitteilungen der k. k. Centralkommission f. Erhaltung und Erforschung der Kunstdenkmäler S. 53. — Die Reihenfolge

der Nummern bei Bartsch in den Triumphen des Penz wird berichtigt), C. v. Lützow in der „Geschichte der deutschen Kunst (Berlin, Grote). Von der älteren Litteratur: wenig beachtet, P.J. Mariette's Abecedario die Kataloge der Praun'schen und Derschau'schen Sammlungen sowie F. K. G. Hirsching's „Nachrichten von sehenswürdigen .. Sammlungen .. in Teutschland" III (1789) S. 405. (S. Sebastian von 1549 im Schloss zu Bayreuth). — Als kleine Neuigkeit zu Penz möchte ich hier auch erwähnen, dass auf dem männlichen Brustbilde in der kaiserlichen Galerie zu Wien sowohl die Jahreszahl als auch das Monogramm einer Übermalung angehören. Doch hat das alte saubere Monogramm neben dem stillosen neueren durchgeschlagen. Ob auch für die Jahreszahl eine alte Vorlage vorhanden war, ist zweifelhaft, weshalb eine zeitliche Einreihung des Bildes einstweilen in der Schwebe bleiben muss. Die Jahreszahl 1543 kann ich nur bis auf Christian von Mechel's „Verzeichniss der Gemälde der k. k. Bilder-Galerie in Wien. . . . nach der von ihm auf allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung" (Wien 1783 — S. 276 No. 48) zurückverfolgen.

Zu S. 64. Bart. Bruyn. Seit dem Erscheinen des I. Heftes dieser Studien ist eine sorgsam gearbeitete Monographie über diesen Künstler erschiennen, in welcher auch von dem Bildnis in Pommersfelden gehandelt wird. Vergl. Ed. Firmenich-Richartz: Bartholomaeus Bruyn und seine Schule, Leipzig 1891.

Zu S. 67. Jos. Heintz oder J. v. Aachen. Das Gemälde mit Amor und den zwei Nymphen, das sich in der Wiener Akademie erhalten hat, war allem Anscheine nach im Jahre 1783 noch in kaiserlichem Besitz. Denn nach Angabe von Chr. v. Mechel's Katalog von 1783 war ein analoges Bild vormals im Belvedere. Nun ist jenes Bild seither aber nicht mehr in kaiserlichem Besitz nachzuweisen. Dagegen taucht ein fast congruentes Stück 1821 in der Wiener Akademie auf. Es stammt aus der gräflich Lamberg-schen Schenkung und wird wohl dasselbe sein, das Mechel beschrieben hat, wie folgt: „Cupido schlaffend unter einem Baume; neben ihm zwo Nymphen, die sich seines Köchers bemächtigt haben, und die Schärfe der Pfeile an ihren Fingern versuchen. Auf Leinwand 5 Fuss 2 Zoll hoch, 3 Fuss 8 Zoll breit. Ganze Figuren. Lebensgrösse". Mechel verzeichnet das Bild als ein Werk des Hans von Achen, womit er so ziemlich recht haben dürfte. Dass die Leinwand, die heute in der Akademie hängt, um etwas kleiner ist als das Bild, das Mechel beschreibt, kann nicht befremden. Es wäre hier nicht der erste Fall, dass verwetzte Ränder eingeschlagen worden sind.

Zu S. 68. Joh. Hulsman. Bei Cornelis de Bie im „Gulden Cabinet“ (1661) S. 145 finden sich einige gereimte Ungereimtheiten über „Hans Holsman fraey Schilders van Ceulen“.

Zu S. 69. Stich des Crispin de Passe nach Gabriel Spilberg. Es sind bei Francken in der De Passe-monographie neun Stiche nach G. Spilberg verzeichnet (No. 1038 bis 1046).

Zu S. 70. Von Byss sind auch beachtenswert die Bilder mit den vier Elementen in Schleissheim (Teichlein No. 150 ff., Bayersdorffer No. 700 ff.). Im Jahre 1794 waren „2 St. wilde Katzen von Rudolph Bys“ in der Sammlung Altmann zu Prag (nach J. Schaller: Beschreibung von Prag I. 504). Weitere Mitteilungen in meiner Arbeit über die Sammlung Wrschowetz in Prag. Das Manuskript dieser Arbeit habe ich vor fast einem Jahre an die k. k. Centralkommission abgegeben. Aus der Sammlung Wrschowetz stammen (was man schon durch Dr. Toman weiss) viele Bilder der Dresdener Galerie. Höchst wahrscheinlich ist auch der Th. Rombout's in der Galerie Liechtenstein als ein ehemaliger Bestandteil der Sammlung Wrschowetz anzusehen. Siehe auch weiter unten bei Gondolach.

Zu S. 74. Zu Graf Lothar Franz Schönborn vergl. neuerlich die allgemeine deutsche Biographie von Liliencron.

Zum Abschnitt über Bamberg.

Zu S. 79. Die altdeutschen Bilder. Über einige derselben findet man wertvolle Mitteilungen in Henry Thode's jüngst erschienenem Buch „Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert“. Frankfurt a. M. Heinrich Keller 1891. Vergl. auch Kölitz: „Hans Süss von Kulmbach“. Leipzig, Seemann 1891 und das Jahrbuch der K. pr. Kunst-Sammlungen II. 59, IX. 195.

Zu S. 79, Hans Baldung. Der von mir zur Vergleichung herangezogene Stich von Baccio Baldini ist im Laufe von 1890 in gelungener Weise von der internationalen chalkographischen Gesellschaft reproduziert worden. — Über Hans Baldung schrieb in jüngster Zeit C. v. Lützow in der „Geschichte der deutschen Kunst“ (Berlin, Grote). — Vergl. auch W. Lübke „Altes und Neues“. Breslau 1891, S. 231 f. — Bei meinen Studien über die Geschichte der gräflich Czernin'schen Galerie in Wien fand ich unlängst in den Urkunden aus dem Archiv in Neuhaus (die mir über Erlaubnis des erlauchten Besitzers durch Herrn Director Jiczinsky freundlichst zur Verfügung gestellt worden sind) folgende Mitteilung, die sich auf Hans Baldung, genannt Grien, bezieht: 1807 befanden sich im Besitz der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag zwei Werke von

unserem Künstler, die folgendermassen beschrieben werden: „Oehlgemälde auf Holz Herkules erdrückt den Anthäus 1530“ und als „Pendant“: „Curtius stürzt sich in den Abgrund“ beide hoch 3′ 1/2″ und breit 2′ 3″ (pariser Mass) und beide verzeichnet als Werke des „Hans Bald° Grüen“, die zusammen um 35 fl. erkauft worden waren. Das erstgenannte Bild ist vielleicht dasselbe, das in Jul. Meyer's Künstlerlexikon II. S. 628 als Nr. 29 (u. S. 624) erwähnt, aber leider nicht beschrieben wird und das (es ist doch wohl dasselbe Bild) später in der Kasseler Galerie als Bestandteil der Sammlung Habich zu sehen war (vergl. den ersten kleinen Eisenmann'schen Katalog der Kasseler Galerie S. 42). Diesem Zusammenhange wäre nachzugehen, ebenso wie dem mit einer Zeichnung eines verwandten Gegenstandes fast sicher von Grien's Hand in der Akademie zu Venedig. Auf meine Studien über die Galerie Czernin komme ich noch einmal ausführlich zurück. In der Galerie des Erzherzog's Leopold Wilhelm befanden sich zwei Todtentanzbilder des H. Baldung. Eines davon dürfte mit dem sog. Altdorfer der kaiserlichen Galerie identisch sein, das andere scheint sich in Madrid zu befinden. Vergl. meine Beiträge zu einer Ikonographie des Todes (Sonderabdruck S. 98) und Fr. Harck im Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen.

Zu S. 79, Rohrich. Einen Christuskopf dieser Art fand ich seither auch in der Sammlung des Herrn Ingenieurs und Architekten Julius Boscowitz in Wien.

Zu S. 81, Pseudogrünewald. J. Heller's Cranach (1821) nennt im „Verzeichniss einiger Gemälde, deren jetziger Standort nicht auszumitteln war“ (S. 238), auch das Bild, das seither nach Bamberg gekommen ist: „Der h. Willibald und Walaburga“.

Zur Litteratur über Pseudogrünewald nachzutragen: Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsammlungen IV. S. 150 (Bode).

Zu S. 83, Gundolach. Das sichere Bildchen in Bamberg stammt, wie ich aus Urkunden ermittelt habe, höchst wahrscheinlich aus der Sammlung Wrschowetz in Prag. Gegenstand der Darstellung, Malgrund und Abmessungen stimmen hier und dort.

Zu S. 84. Anmerkung. Die von mir auf Gundelach bezogene heilige Familie in der Wiener Akademie bitte ich, bis auf Weiteres zu streichen. Ich komme bei nächster Gelegenheit auf dieses Gemälde, das doch wohl von Spranger ist, zurück. Bezüglich eines signierten kleinen Werkes von Gondolach in der kaiserlichen Galerie in Wien möchte ich anmerken, dass es im Stil weder ganz zu dem signierten Bilde in Bamberg noch zu dem bei J. C. v. Klinkosch passt. Gondolach scheint eine Art künstlerischen Chamäleons gewesen

zu sein. Über den St. Sebastian, angeblich von Ägidius Sadeler siehe weiter unten bei Sadeler.

Zur Litteratur noch: A. Baader's „Reisen durch Deutschland“ I. (1795) S. 82, Hirsching's „Nachrichten von Sammlungen in Teutschland“ I. (1786) S. 90 und III. (1789) S. 323. Fiorillo: Gesch. d. z. K. II, 538, Nachräge zu Füssli's Lexikon S. 464.

Zu S. 84. Rudolfinische Hofmaler. Werden zu wenig studiert. Eine Missdeutung dieses Urteils wird dadurch gänzlich abgelehnt, dass ich hinzufüge, wie sehr ich selbst mir bewusst bin, diesen Kreis von Malern am Hofe des Kaisers Rudolf II. und Matthias bisher zu wenig beachtet zu haben. In stilkritischer Beziehung bietet jene Malergruppe viele Schwierigkeiten und in biographischer nicht minder. Die älteren Urkundenforschungen (niedergelegt in Schlager's Materialien zur Oesterreichischen Kunstgeschichte und im „Archiv der Geschichte und Statistik insbesondere von Böhmen“ II (1793) S. 193 ff.) reichen nicht mehr aus. Die Angaben in den Lexika von Dlabacz und Füssli sowie die in Füssli's „Annalen“ I. S. 2 f. sind überaus wertvoll, bedürfen aber vielfach wichtiger Ergänzungen. Die bisher erwähnte Litteratur sowie van Manders Schilderboek und Sandrart's Akademie ist fast für alle Maler dieser Gruppe von Bedeutung. Auf die ganze Gruppe nehmen auch viele Arbeiten Bezug, die von Kaiser Rudolfs II. Kunstliebe und von seinem Leben handeln, so z. B. die Studien von Swatek und Ilg. Für die Zusammenstellung des Malerwerkes der einzelnen Künstler sind auch F. K. G. Hirsching's „Nachrichten von sehenswürdigen .... Sammlungen in Teutschland“ (1792) von Bedeutung (nach Register).

Andeutungen über einzelne Künstler gebe ich in der folgenden Zusammenstellung.

Zu Hans von Aachen (auch J. Dach oder Dacken): Houbraken, De Piles, Descamps, Fiorillo: Gesch. der zeichnenden Künste. Orlandi, P. J. Mariette. Unter den Lexika besonders Jul. Meyer's neues Künstlerlexikon. Ridolfi, Zanotto's della pittura veneziana (1771) S. 515, Merlo, J. Schaller „Beschreibung von Prag“ (1794) I, 206, A. W. Ambros „der Dom zu Prag“. Kataloge der Galerien zu Aschaffenburg (Nr. 183), Karlsruhe, Schleissheim, Wien. Francken „l'oeuvre gravé des V. d. Passe“. Mitteilungen der k. k. Centralkommission f. E. u. E. d. K. D. II. Bd. (1857) S. 143. (Jos. Bergmann über den Grabstein Van Aachens in Prag. Der Künstler starb 1615 im Alter von 63 Jahren), Rep. f. K. W. VIII. S. 11 f. (Venturi), Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses (nach Register), Rée: Peter Candid (Leipzig 1885 — S. 102 f.), „Chronique des arts“ 1891 (über eine jüngst von mir aufgefundene Anbetung durch die Hirten

in der Sammlung Remy van Haanen in Wien). Ich füge hier als Vergleichungsmaterial hinzu die kleine Anbetung durch die Hirten in der kaiserlichen Galerie zu Wien. (Von geringer Bedeutung sind die Angaben in Dauw's kunsterfahrenem Schilderer von 1755, in A. Elwert's kleinem Malerlexikon · von 1785 und bei Sieghardt: Geschichte der bildenden Künste in Bayern.) Über das Bild mit Amor und den zwei Nymphen siehe oben bei S. 67.

Über Giuseppe Arcimboldo neben den angegebenen Quellen besonders zu benützen: Repertorium f. K. W. IX. 476, wo auf den „Archivio storico lombardo" von 1885 und auf die ältere italienische Litteratur (Lomazzo u. A.) hingewiesen wird.

Über M. Gondolach siehe oben.

Zu Jeremias Gunther (oder Günther), Kammermaler bei den Kaisern Rudolf II. und Matthias neben Schlager und dem Archiv der Geschichte . . . von Böhmen (II 249) auch Pinchart: „Archives des arts" II. S. 14 (Gunther malte ca. 1612 ein Stammbuchblatt).

Zu Jos. Heintz. Vergl. De Piles, Lipowski, Zanotto, della pittura veneziana" (1771) S. 510, Moschini und andere venezianische Lokallitteratur, wo der Künstler meist unter „Enz" zu suchen ist. „Versuch einer Beschreibung der k. k. Schatzkammer zu Wien" (Nürnberg 1771 S. 15, 19, 25). Fiorillo: Geschichte d. z. K. in Deutschland" II, 536 ff. Francken „loeuvre gravé des Van de Passe".

In neuester Zeit brachte authentische Mitteilungen B. Haendcke in seinem offenen Brief an Professor H. Janitscheck von 1891 (Heintz ist am 11. Juni 1564 in Basel geboren). Vergl. auch das „Jahrbuch der Kunstsammlungen des A. H Kaiserhauses" passim und die Kataloge der alten Derschau'schen Sammlung von 1825 (No. 34), der Galerien zu Koblenz (No. 47) zu Schleissheim und Wien. In der Akademie zu Venedig befindet sich eine alte Kopie nach dem Dianabilde in der kaiserlichen Galerie in Wien.

Georg (Joris) Hoefnagel. Neben den Urkundenpublikationen vergl. auch Waagen: Kunstdenkmäler von Wien II, 66 und desselben Handbuch der Geschichte der Malerei I 322 (handelt hauptsächlich vom Missale Romanum der Wiener Hofbibliothek). Ein überaus reich ausgestattetes Miniaturenbuch aus der Zeit von 1592 bis 1594 von G. Hoefnagel besitzt das neue Hofmuseum in Wien. Eine kleine Wiedergabe eines Gemäldes von einem Hoefnagel findet sich auf einem Werk des jüngeren David Teniers, das Herr Baron Nathaniel Rothschild in Wien besitzt und von dem eine alte Kopie beim Grafen Harrach ebendort sich befindet. Teniers hat (wie auf mehreren anderen seiner Bilder) die Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, Statthalters

der Niederlande dargestellt. Dem Erzherzog wird eben ein Gemälde von Hoefnagel mit Blumen und Früchten zum Kauf angeboten. Ich komme gelegentlich ausführlich auf diesen Teniers zurück. Dass Erzherzog Leopold Wilhelm viele Werke des G. Hoefnagel besessen hat, entnimmt man aus dem Inventar seiner Sammlung (Jahrb. d. K. S. d. A. H. Kaiserhauses I. passim). In der Wiener Sammlung Biehler waren nach Angabe des Kataloges von 1867 (S. 38 ff.) „fünf Pergamentblätter in ovaler Umrahmung" von Georg Hoefnagel vorhanden. Es waren Darstellungen von Tieren. Der Katalog äussert die Vermutung, dass die Blätter aus dem Hoefnagel'schem Tierbuch für Kaiser Rudolf II. stammen. Nach Sandrart bestand dieses aus vier kleinen Quartbänden. Ausserdem werden im Biehler'schen Katalog (S. 40) noch zwei kleine Tierdarstellungen von Hoefnagel ausführlich beschrieben sowie ein Bildchen auf Pergament (Br. 0,22 H. 0,16) mit der Darstellung „Sine Cerere et Baccho friget Venus". Er war mit Hoefnagel's Namen bezeichnet und mit 1588 datiert. Oben mitten Venus und Amor. Unzählige Pflanzen und Tiere scheinen das Bild zu füllen. Die „ungewöhnliche Sorgfalt" der Ausführung wird hervorgehoben, doch seien einige Saftfarben verblichen. Ein Insektenbuch von G. Hoefnagel war bei Klinkoch in Wien (Katalog von 1889 S. 43). Nach Studien des Vaters Georg Hoefnagel stach Jacob 1592 vier Hefte mit Darstellung von Naturalien. („Archetypa, studiaque patris Georgii Hoefnagelii Jacobus F. genio duce ab ipso scalpta . . . ann: sal: XCII aetat: XVII . . . . Francofurti ad Moenum.") Vom jüngeren Hoefnagel wurde auch viel später, 1630, ein Insektenbüchlein herausgegeben („Diversae insectarum volatilium icones ad vivum accuratissime depictae per celeberrimum pictorem D. I. Hoefnagel."). Zu den beiden Hoefnagel vergl. auch die Monogrammenlexika, besonders das von Nagler (II und III). In den Monogrammen des G. Hoefnagel, deren er sehr viele auf seinen Miniaturen angebracht hat, kommt oftmals ein Nagel vor.

Zur Litteratur: Hüsgen, Nachrichten von Künstlern in Frankfurt. Fiorillo, a. a. O. II. S. 508, Bertolotti „Artisti in relazione coi Gonzaga S. S. di Mantova (Modena 1885) S. 185 und „Oud Holland" S. 30 III, 151.

Ägidius Sadeler. Zur Beantwortung der Frage, ob der S. Sebastian im Belvedere von Sadeler sein muss. In den Antwerpener Liggeren kommt der Name eines, wohl unseres Ägidius Sadeler nur im Zusammenhang mit dem Handwerk eines „cunstvercoopers" und des „copersnyders" vor (I, 272, 294, 341). In seiner Lehrzeit und während seiner besten Jahre hat Sadeler nur gezeichnet, gestochen und nicht eigentlich gemalt. Demnach erscheint er am Prager Hof

1599 auch als „Ir Majestät Kupferstecher“ (nach Schlager). Einmal wird er auch „Kupferstecher und Kammermahler“ genannt. 1612 erscheint er im Hofstaat als „Khupfferstecher“ und das getrennt von den „Contrafettern und Mahlern“ (Archiv für Geschichte v. Böhmen II. 249). Auf dem Eigenbildnis des Äg. Sadeler bei De Bie steht „Aegidius Sadeler pinxit“, was eine gemalte Vorlage andeutet, aber ein farbiges Vorbild nicht beweist. Als Joachim v. Sandrart 1622 zu Sadelern nach Prag gekommen war, wurde er von dem Altmeister freundlich aufgenommen. Sadeler habe dem Jünger alles gezeigt „was er gehabt oder gekönnt und darunter sonderlich eine Passion von 12 Stucken zwey Schuch hoch von seiner eigenen Invention, alles voller herrlich schönen Gedanken, in weiss und schwarz gemahlt, dann er zuletzt sich völlig auf das Mahlen gelegt . . (Akademie I 355).

Ich habe hier die wichtigsten Belege zusammengestellt, nach denen man sich eine Meinung darüber bilden kann, ob Sadeler ein Maler war im Sinne eines Spranger, Heintz, Van Aachen oder ob man ihn fortan als Kupferstecher führen soll. Die Frage ist für die Beurteilung des Hl. Sebastian in der kaiserlichen Galerie zu Wien, den ich S. 84 meiner Studien auf Gondolach bezog, nicht ohne Bedeutung. Die Diagnose des Bildes auf Sadeler scheint nicht weiter zurückzugehen, als bis auf Mechel's Katalog, hat also wohl auf die Bedeutung einer Tradition nicht den mindesten Anspruch. Mechel mag sich durch eine gewisse allgemeine Ähnlichkeit mit einer von Sadeler gestochenen Sebastianfigur zur Benennung auf Sadeler bewogen gefühlt haben. Soweit mir aber das Kupferstichwerk des Gillis Sadeler bisher zugänglich war, kommt der Sebastian des fraglichen Ölgemäldes nicht vor (abgesehen von einigen kleinen Sammlungen rechne ich hier hauptsächlich mit den Vorräten der Wiener Hofbibliothek und der Albertina). Wie sehr ich nun auch die Möglichkeit zugestehe, dass sich von Gillis Sadeler neben den vielen Stichen auch ein farbiges Bild erhalten habe, so komme ich aus den angeführten Prämissen doch niemals zu einer Wahrscheinlichkeit, dass Sadeler der Urheber des Sebastianbildes in Wien sei. Eine auf Stilvergleichung gegründete Vermutung, dass Gondolach hier der richtige Maler sei, kann also von vornherein nicht ausgeschlossen werden. Das Bamberger signierte Gemälde ist ungemein nahe verwandt mit dem Wiener Sebastian. Übrigens bemerke ich, dass der Wiener sichere Gondolach (ein kleines Bild mit mehreren Figuren) nicht zu dem Sebastian passt. Mit dem wenigen mir gegenwärtig zugänglichen Material wird die Sache kaum endgiltig zu entscheiden sein. Ein, von Mechel gleichfalls im Belvedere aufgestelltes und in dessen Katalog beschriebenes Werk des Sadeler

(allegorische Darstellung mit den Musen) ist keineswegs ein Gemälde, sondern eine in ganz ausgesprochener Kupferstichtechnik ausgeführte Gravierung auf Elfenbein. (Seit Mechel's Zeiten ist das Stück in's untere Belvedere gekommen, von wo es vor etwa einem Jahr in's neue Hofmuseum gebracht wurde.) Bei Dlabacz gilt diese Elfenbeintafel als „Gemälde".

Als Litteratur über unseren Sadeler gebe ich noch Huber und Rost: Handbuch V, 174 ff., Andresen: Handbuch f. K. S. II, 414 ff., Nagler's Lexikon, Nagler's Monogrammisten (II. S. 604 und 663), Hüsgen: Nachrichten von Frankfurter Künstlern (S. 41 f.), Em. Neeffs „Histoire de la peinture et sculpture à Malines" I passim, Schaller Beschreibung der Stadt Prag I S. 453, A. Elwert: kleines Malerlexikon, Murr's Katalog des Praun'schen Kabinetts in Nürnberg. Frimmel: Beiträge zu einer Ikonographie des Todes (S. 121).

Roelant Savery. Von diesem fruchtbaren Künstler war in den kleinen Galeriestudien schon die Rede. Nach meiner Schätzung dürften sich weit über fünfzig Bilder von ihm bis heute erhalten haben, die sich an der Hand vieler datierter Stücke in eine zeitlich geordnete Reihe bringen lassen. Um 1600 malt der Künstler noch zart mit Anwendung hellgrüner Töne. Um 1615 fängt er an im Vordergrunde dunkel zu werden. Von etwa 1618 angefangen, datieren dann die vielen niedrigen Breitbilder, die (mit Tieren aller Art überfüllt) schon etwas flüchtig ausgeführt sind.

Bezüglich der Litteratur kommen bei Savery viele verschiedene besondere Gruppen in Frage, ganz abgesehen von einer beträchtlich langen Reihe von Galeriekatalogen. Savery ist eigentlich Vlame, arbeitete aber viel in Österreich und schliesslich auch in Holland. Ich deute nur Einiges an, so die Mitteilungen im Katalog der Utrechter Galerie von A. Bredius und de Vries, Müller „Schildersvereenigingen te Utrecht" (R. Savery wird nach den Urkunden 1619 als Meister in die Gilde aufgenommen. 1628 schenkt er ein Gemälde ans „S. Jobsgasthuis") Houbraken gr. Schoubourgh, Campo Weyerman I. 248 ff.

Als neuere Litteratur noch „Revue universelle des arts" III. S. 52 und 55, Herm. Riegel: Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte II. S. 57, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses (passim), Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen IV. 198, 203, Waagen: Kunstwerke und Künstler in England und Paris II, 36, 525, W. Bode in den „graphischen Künsten" (Schweriner Galerie).

Wenig beachtet sind die Bilder in Hannover, Göttingen, Hamurgb (Kunsthalle No. 162 und 163). Das Bild in der Darmstädter Galerie (No. 295) ist vielleicht von Jacob Savery.

Bartolomäus Spranger. Neben den älteren Quellen und den Lexika von Füssli und Nagler vergl. Van den Branden's „Geschiedenis der antwerpsche schilderschool" S. 160 und Liggeren von 1557 (S. 285), ferner Van Gool's nieuwe Schoubourg II., Meusel's Neues Museum S. 79 (über ein Bild mythologischen Inhalts beim jüngeren Kaufmann Fischer in Potsdam), Hoet's Katalogsammlung (I, 329, 338 und 585, II und III nach Register), Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland II. 509 ff. Belanglos A. Elwert's Malerlexikon. Siehe ferner Obreen's Archief (V. S. 59 bis 61 und VII 276), Nagler: Monogrammisten (I bei B S), „Gazette des beaux arts" (Vol. 25), „L'art" (1868), Campori „Raccolta di cataloghi inediti" (passim), Frimmel: Beiträge zu einer Ikonographie des Todes (über Spranger's Bildnis mit der Todesfigur), Francken „l'oeuvre gravé des V. d. Passe". — Die meisten sicheren Werke des Spranger befinden sich in der kaiserlichen Galerie zu Wien. Die Albertina besitzt echte Zeichnungen von unserem Künstler (Niederländer Band III). Wohl mit Recht wird dem Spranger zugeschrieben: „Ein Göttermahl mit Bacchantinnen", ein grosses Breitbild im Schloss zu Aschaffenburg (Nr. 8) ca. 1,40 br. auf Leinwand (überladene figurenreiche Komposition). Vielleicht von Spranger ist Nr. 64 der Koblenzer Galerie (dort als Rottenhammer). Wahrscheinlich von Spranger's Hand (hier nach Baroccio kopiert) ist ferner Nr. 541 des Ferdinandeums zu Innsbruck, sowie ein sehr figurenreicher „Kampf der Centauren" (hier wohl des Künstlers eigene Erfindung) in der Galerie zu Mannheim (Nr. 76). Auf ein Bildchen, das ich in Wörlitz auf Spranger bezogen habe, machte ich in meinem Feuilleton „Aus Dessau" aufmerksam. Einen „Faune blessé" im Museum zu Toulon erwähnt Lejeune's „Guide de l'amateur de tableaux" (III 249). Über vermutliche Jugendwerke des Spranger in der Galerie Harrach zu Wien sowie über eine Reihe sicherer Werke des Meisters im Rudolfinum zu Prag spreche ich noch gelegentlich, ebenso wie über eine heilige Nacht im Stift Melk an der Donau. Das letzterwähnte Bild zeigt ein Monogramm, das aus C I S gebildet ist, was man als „Cavaliere Spranger Inventor" deuten könnte aber nicht muss. Der Stil des Bildes leitet mit Entschiedenheit auf Spranger hin. In der Sammlung Bossi in Wien war ebenfalls ein Bild mit unklar gebliebenem Monogramm aus der Nähe Spranger's. Abbé Migne's „Dictionnaire des Musées" beschreibt eine büssende Magdalena als Werk des Spranger im Museum zu Nantes.

Lucas v. Valckenburgh. Neben den schon mehrmals angeführten Quellen, Handbüchern und Lexika vergl. auch Murr's „Description du Cabinet de M. P. d. Praun à Nuremberg (1797) S. 25. „191 Une tempête. En grisaille, sur toile" H. 1′ 2″ br. 2′ 8″ „192.

Une Bataille. Aussi en grisaille". „Cet excellent paysagiste étoit à Nuremberg en 1597 au mois d'Août chez Mr. de Praun pour lequel il fit ce tableau. Sur toile" H. 1′ 6″ Br. 2′ 6″). — Von Lucas von Valckenburgh sein ein monogrammierter Spinettdeckel mit vielen interessanten Darstellungen bemalt gewesen (nach Katalog der Sammlung Derschau No. 35). Vergl. auch Neeffs „Histoire de la pinture et sculpture à Malines". I, 20 und 223 ff. Auf eine Ansicht von Linz an der Donau, die von Valckenburg's Hand in der Galerie zu Oldenburg bewahrt wird, machte ich 1882 in einem Feuilleton der Wiener „Montags-Revue" aufmerksam. Vergl. hierzu auch W. Bode in der „Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen in Deutschland und Österreich" (S. 68).

Von dem hübschen Bildchen des Valkenborgh in der Academie zu Venedig (dort als Breenberg) war im Kapitel über die Pester Galerie die Rede (Voralpenlandschaft, sehr realistisch, offenbar Landschaftsporträt. Links im Mittelgrunde steiler brauner Berg mit einem Schloss darauf. Im Vordergrunde gegen links zwei Männer, die arbeiten. Rechts ein Thal mit einem Fluss an dessen, vom Beschauer abgekehrtem Ufer ebenfalls Berge aufsteigen; auf diesen ein Schloss. Alles ziemlich realistisch, auch die Luft mit etlichen grossen Wolkenmassen). Vergl. auch Campori a. a. O., S. 202. — Über **Friedrich** von Valckenburg vergl. ebenfalls Campori (S. 178 ff. und 186). Eine lavierte Federzeichnung von ihm in der Albertina. — Von **Martin** v. Valkenburg war in meinen Studien schon die Rede. Ich füge hinzu, dass bei Muselli in Verona im 17. Jahrhundert folgendes Bild war: „Un paese nel quale v'è mare, fiumi, piani, monti, uomini, animali di varie sorti benissimo finito di Martini Vualchemburg padre di Federico, d'un braccio per ogni verso". (Campori S. 187) Vergl. auch Hüsgen: Nachrichten von Frankfurter Künstlern (S. 19 f. und 30). E. Neeffs „histoire de la peinture à Malines" und Wiener Zeitung" vom 3. Oktober 1889 (Feuilleton). Lucas v. Valckenburgh war auch in Rembrandt's Kunstsammlung vertreten.

Peter Waczhan von Mecheln, Landschaftsmaler, kommt ebenfalls im Rudolfinischen Hofstaat vor.

Die hier rasch zusammengestellten Notizen geben nur das, was ich augenblicklich über die Maler der Prager Gruppe um 1600 bei mir vorfinde, keineswegs aber in allen Fällen die Ergebnisse einer methodischen Forschung. Die letztere, die noch alles auszunützen hätte, was um und an der Rudolfinischen Kunstkammer hängt, und die noch einige Maler mehr berücksichtigen müsste, möchte ich durch meine Andeutungen anregen und erleichtern.

Zu S. 85 f. lies: **Beuckelaer**, statt Bouckelaer. Über den Künstler vergl. auch H. Hymans im L'art (August 1884).

S. 87 dritte Zeile Savery statt Sarvery.

Zu **S. 88**, Anmerkung 2. Ich habe seither einen Katalog der Sammlung M. Half Wassenaar zu Gesicht bekommen (Hoet II. 465), woraus ich entnehme, dass die Abmessungen des Lairesse in der Bamberger Galerie von denen des Bildes bei M. Half Wassenaar wesentlich abweichen.

Zu **S. 89**. Anmerkung 2. Über die Gillemans vergl. auch Weyerman III.

Zu **S. 90**. Das Moos des Adrian van Oolen. Die Anfänge dieser Art, das Moos im Vordergrund zu behandeln, finden sich schon bei Melchior d'Hondecouter.

Zu **S. 92**. Jan Martszen de Jonghe. Meine Diagnose wird von E. W. Moes bestätigt (im nederlandschen Spectator vom 20. Juni 1891) der beifügt „in de coll. Hedensberg in Zweden is een ruitery-gevecht van 1643 precies hetzelfde gemerkt". Bezüglich der Komposition des Bildes in Bamberg mache ich zur Vergleichung auch auf die netten Radirungen des Jan Marts d. J. aufmerksam.

Zu **S. 93** zu Anthoni van Borssum. Der Vorname wurde schon im Kapitel über die Pester Galerie richtig gestellt.

Zu **S. 93**. Seestück, dem A. v. Everdingen in Bamberg mit Unrecht zugeschrieben. Fr. Schlie macht mich gütigst aufmerksam, dass dieses Bild ein Werk des Andries van Eerdtvelt sei, worin ich ihm vollkommen beistimmen kann. (Über Eerdtvelt vergl. u. A. Schlie's grossen Katalog der Schweriner Galerie und desselben Autors Besprechung des neuen Berliner Kataloges im Repertorium für Kunstwissenschaft VIII. S. 214 f.)

Zu. **S 93**, J. Carrée. Über die verschiedenen Künstler Namens Carrée ist besonders bei Van Gool und in Campo Weyerman (IV) nachzulesen.

Zu **S. 95**, Schäuffelein. Als neuere Litteratur noch zu nennen: Muther, „die ältesten deutschen Bilderbibeln" S. 31 ff. M. Lehrs „Hans Schäufelein als Kupferstecher" (in der Chronik für vervielfältigende Kunst II. S. 75 ff. und 91 ff.) Frimmel: „Beiträge zu einer Ikonographie des Todes" Sonderabdruck aus den Mitteilungen der k. k. Centralkommission (S. 93 über die Anlehnung des Schäufelein an eine Todesfigur des Wolgemut im „Schatzbehalter"). Frimmel „Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters" (Einleitung S. 10, wozu ich hier einen Hinweis auf das apokalyptische Bild des Schäuffelein von 1538 in Kassel nachtrage, das übrigens S. 23

meiner Arbeit erwähnt ist). Vergl. auch den, vor kurzem abgeschlossenen Band C. v. Lützow's über den deutschen Kupferstich und Holzschnitt (in „Geschichte der deutschen Kunst“ Berlin Grote).

Zum Abschnitt über Wiesbaden.

Die ungewöhnlich rasche Drucklegung der ersten Lieferung dieser Studien hatte es zur Folge, dass mich Mitteilungen, die ich mir über die Geschichte der kleinen Wiesbadener Galerie erbeten hatte, erst erreichten, als das Imprimatur schon gegeben war. In Ermangelung ausführlicher Nachrichten hatte ich in meiner Studie über die Wiesbadener Galerie einige Litteraturangaben unterdrückt (Lotz, Kunsttopographie von Deutschland I, 629 und W. Bode in der „deutschen Rundschau“ vom Juli 1889), aus denen sich keine Geschichte der Sammlung ableiten liess, obwohl sie auf dieselbe Bezug nahmen. Als Gründer der Galerie wurde übrigens Gerning genannt S. 102). Am 14. Dezember 1890 erhielt ich dann vom Vorstand des Nassauischen Kunstvereins mehrere belangreiche Auskünfte, auf welche gegen Ende Jänner 1891 einige freundliche Mitteilungen von Seiten des Herrn Gerichtsassessors Franz Rieffel aus Mainz folgten. Für all' diese Förderung sage ich meinen besten Dank.

Aus einem Wiesbadener Zirkular von 1880 entnehme ich, dass der Nassauische Kunstverein im Jahre 1845 gegründet worden ist und dass der Geheime Rat Gerning dem jungen Gemeinwesen alsbald eine kleine Gemäldesammlung in Verwaltung übergab, wodurch eben ein hübscher Anfang zu einer Galerie gemacht war. Ein Staatszuschuss für Vermehrung der Bildersammlung wurde in der Folge bewilligt, zuerst von der Nassauischen, dann nach 1866 von der preussischen Regierung. Aus der Berliner Galerie wurden ferner der jungen Sammlung über zwanzig Bilder zugewiesen, worunter sich der Alexander Adrieaenssen, der Kranach, der Peeter Gysels, Schäuffelein, Willem v. d. Velde und Em. de Witte befinden[1]). Hiezu kommen noch Ankäufe und Schenkungen, welche mit dem übrigen Bestande zusammen ein hübsches Ganzes bilden, das der Stadt jedenfalls zur Ehre und Zierde gereicht. Eine neue Aufstellung der Galerie wird wohl erst möglich sein, wenn neue grössere Räume zur Verfügung stehen.

---

[1]) Vergl. „Verzeichnis der im Vorrat der Galerie befindlichen sowie der an andere Museen abgegebenen Gemälde“, herausgegeben von der Generalverwaltung der königl. Museen zu Berlin 1886. Die überwiesenen Bilder verblieben als Staatseigentum.

Zu S. 105 f. Peeter Gysels. Die Frage nach P. Gysels dem jüngeren ist eine sehr verwickelte. Ein Sohn, der ebenfalls Peeter hiess, ist getauft worden; ob er heranwuchs und Maler wurde, ist aber fraglich. Meines Wissens ist bis heute weder in den Archiven Belgiens noch in denen Hollands die ausdrückliche Erwähnung eines jüngeren Malers des Namens Peeter Gysels aufgefunden worden. In den „Liggeren" (deren Vollständigkeit freilich zu wünschen übrig lässt) kommt der Name P. Gysels wiederholt vor und das in Zeiträumen, die auf einen sehr langen Lebenslauf hinweisen würden, wenn man durchaus gezwungen wäre, die Angaben immer nur auf einen Peeter Gysels zu beziehen. (G. ist nach Van Lerius getauft am 3. Dezember 1621 und wird nach den „Liggeren" in der Zeit von 1690 auf 1691 als verstorben erwähnt. 1641 auf 1642 war er Lehrjunge bei Jan Boots, 1649 auf 1650 wird er schon als Meister verzeichnet. In einer Urkunde von 1680 auf 1681 wird seine Frau als verstorben erwähnt.) Möglicherweise sind der alte und der junge Gysels in den erhaltenen Urkunden nicht genügend unterschieden; doch lässt sich nicht leugnen, dass die erhaltenen Nachrichten sich auch zwanglos mit der Annahme nur eines Malers dieses Namens Peeter Gysels vereinigen lassen; dieser eine wäre eben 69 Jahre alt geworden und hätte im Alter seinen Stil noch einmal geändert oder er hätte einfach neben und durch einander kleine Landschaften im Stil des älteren Jan Brueghel und Stillleben in breiterer hollandisierender Weise gemalt. Auch der Stilllebenmaler Peeter Gysels war in Antwerpen thätig, wie das aus einem auffallenden Bild in der Galerie im Haag hervorgeht, an welchem Gysels als Stilllebenmaler neben anderen gleichzeitigen Antwerpener Künstlern thätig war.

Die Signatur des Wiesbadener Bildes würde allerdings die Existenz eines jüngeren Peeter Gysels beweisen, wenn nach erneuter genauester physikalischer Untersuchung ausgeschlossen werden könnte, dass sie nicht ursprünglich etwa „P. GYSEN" gelautet hat und erst jetzt so aussieht: P. G. SEN, wie ich sie gelesen habe. Gysen und Gysens ist eine Variante von Gysels. Auf dem kleinen Stillleben im grossen Bilde im Haag schreibt sich der Künstler: Peeter Gysens (in Cursive). Auf die Möglichkeit einer Verstümmelung der Signatur an dem Wiesbadener Bilde machten mich die HH. Bredius und Rooses freundlichst aufmerksam. Verfolge ich diesen Gedanken, so scheint mir auch die unvollkommene Signatur des Bildchens in Schleissheim (No. 288 des Katalogs von Bayersdorfer) beachtenswert. An derlei Bildern mag herumversucht worden sein, ob man nicht die Signatur des Gysels auf die des Jan Brueghel (I.) umfälschen könne. Beim Wegwaschen einer falschen neueren Signatur konnte dann in einem anderen Falle

die ursprüngliche Künstlerinschrift leicht zu Schaden kommen und was der Möglichkeiten mehr wären. Endlich kommt mir noch in in den Sinn, dass die Anwendung von „senior" statt „den ouden" nicht ganz gewöhnlich wäre.

Nach alledem muss also die Frage, ob es wirklich einen Maler Peeter Gysels den jüngeren gegeben hat, dennoch in der Schwebe bleiben.

Zu S. **99**, Hans v. Kulmbach. Meine negierende Ansicht über das Bild No. 222 ist dieselbe geblieben, obwohl Kölitz in seiner Monographie „Hans Süss von Kulmbach" (S. 56) dieses Werk an erkennt.

Zu S. **112**. 15. Zeile von unten. Lies „stil water" (getrennt).

Zu S. **113**. Für Louis Fabritius Du Bourg ist als Hauptquelle zu nennen Van Gool's nieuwe schoubourg II S. 200 bis 205. L. F. Du Bourg hat auch kleine arkadische Landschaften radirt.

Zum Abschnitt über die Galerie Nostitz in Prag.

Zu S. **115**. Bildnis des Spinola von Rubens. Eine Heliogravure nach der Wiederholung in Braunschweig findet sich in Herm. Riegel's grossem Galeriewerk. Als Litteratur ist jüngst hinzugekommen: Max Rooses: l'oeuvre de Rubens IV. 270 ff., wo auch Spinola's Brustbild nach dem Stich des P. de Jode abgebildet ist. (Vergl. auch „L'art" 1885 II. S. 126 f.)

Zu S. **116**. Jacob Cornelisz v. Amsterdam. Die Salome von 1524 im Haag ist im grossen Bredius'schen Galeriewerk abgebildet.

In der Übersetzung der Inschrift auf dem Gemälde in Prag ist zu lesen statt: „Unser Vater" bis „Amen" Folgendes: „Er war unser Pater. Bittet für seine Seele. Amen."

Zu S. **116**. Marten v. Heemskerk. Wichtig sind die neueren Forschungen über die römischen Skizzen dieses Meisters. Michaelis hat im „Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts" (Band IV, 1891) die Litteratur über diesen Gegenstand zusammengestellt, die ich also hier nicht zu wiederholen brauche.

Zu S. **117**, Nr. 46 wurde nur nach den Analogien mit den Radierungen des Jan v. de Velde auf diesen Meister bezogen, was begreiflicherweise keine überzeugende Kraft haben kann. Auch Bredius (in einer gütigen brieflichen Mitteilung) hält die Sache für sehr fraglich.

Zu S. **118** dritte Zeile. Das Monogramm wird in neuester Zeit als PML gedeutet und auf P. Mulier den Älteren bezogen, dessen Name aus V. d. Willigen's „artistes de Haarlem" bekannt ist. (A.

Bredius, C. Hofsteede de Groot und Woermann sind dieser Ansicht — nach gütigen brieflichen Mitteilungen — E. W. Moes sprach dieselbe Ansicht aus im „neederlandschen Spectator“ vom 20. Juni 1891). Dasselbe Monogramm dürfte gemeint sein in G. Hoet's Katalogsammlung I. 381. Über P. Mulier d. Ält. vergl. auch Bredius in Oud-Holland VIII (Sysmus Schildersregister P.).

Zu S. 119. Zeile 15 und 16. Für das Monogramm PDB liegt hier keine befriedigende Deutung vor. Mein versuchter Hinweis auf einen Künstlernamen ist zu streichen und wäre auch nicht in den Druck gekommen, wenn ich die Stelle nicht beim Korrigieren übersehen hätte.

Zu S. 123, Nr. 194. Fr. Schlie bestätigt meine Diagnose auf Cornelis de Heem (briefl. Mitteilung).

Zu S. 124 Nr. 43, 202 und 203. No. 43 ist nach Fr. Schlie gewiss von Fr. Floris (briefliche Mitteilung). No. 202 und 203 wurden von E. W. Moes als die Bildnisse des Prinzen Friedrich Heinrich und der Amalia von Solms gehalten, ohne dass er sonst über diese Bilder viel zu sagen wüsste. („Neederlandscher Spectator“ vom 20. Juni 1891 S. 200.)

Zu S. 125 ff. H. de Clerck. Über dessen Paris-Urteil in Mosigkan vergl. auch Zahn's Jahrbücher VI. S. 72, über das Bild desselben Gegenstandes in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, vergl. Jahrbuch der K. S. d. A. H. Kaiserhauses (I. S. CL).

Zu S. 129, No. 212 als Teniers wird mir bestätigt durch Fr. Schlie (briefliche Mitteilung).

Zu S. 130, zur ersten Anmerkung. S. auch Bode im Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen IV. 149.

Zu S. 130. In der vierten Textzeile von unten soll die Jahres-Zahl lauten 1564.

Zu S. 132, Kranach: Christus segnet die Kleinen. Ein „Carton“ mit dieser Darstellung war auch bei W. Koller in Wien (vergl. Auktionskatalog 1872, No. 211 (s. auch Waagen, Kunstdenkmäler in Wien......). Ein Gemälde desselben Gegenstandes wird auch im Katalog der Sammlung des Kommerzienrates Zschille in Dresden von 1889 beschrieben (als No. 16). Waagen bespricht in den „Treasures of art in Great Brittain“ III, 97 einen guten Kranach mit derselben Darstellung aus der Sammlung M. de Bammeville.

Zu S. 133. Die Sünderin vor Christo von Kranach. Das Bild ist erwähnt in Lindau's: L. Cranach S. 259.

Zu S. 134. Zeile 13. Lies Paudiss statt Paudys. — Zur Anmerkung: Die „Urkunde“, die in der Dresdener Galerie ehedem für ein Werk des Paudiss gehalten wurde, ist mit grosser Berechtigung

im neuen Woermann'schen Führer durch die Galerie (von 1889 S. 29) dem A. v. Gelder zugeschrieben. — Ein lebensgrosses Brustbild eines Alten mit langem, weissen Vollbart in der Galerie im Haag (No. 66 des kleinen Kataloges von 1880) hielt ich vor etwa zehn Jahren bestimmt für ein Werk des Paudiss.

Zu **S. 134.** No. 197. Die Bezeichnung scheint sich auf A. v. Hoef zu beziehen, über den Fr. Schlie (in der dritten Auflage des Führers durch die Schweriner Galerie) und Bode (in seinem Artikel über dieselbe Galerie in den graphischen Künsten" S. 100) nachzulesen ist. Auf denselben Künstler bezieht auch E. W. Moes die Signatur des Prager Bildes (vergl. d. „neederlandschen Spectator" vom 20. Juni 1891).

Zum Abschnitt über die Galerien in Pest.

Zu **S. 148.** Vor den kleinen Altarflügeln No. 360 bis 364 habe ich auch an die Malerfamilie der Claeyss gedacht, was ich nur überhaupt anmerken will. Für eine eingehende Begründung dieses Gedankens müsste ich die Werke aus dieser Künstlerfamilie in Brügge erst wieder durch neuerliche Anschauung im Gedächtnis auffrischen. Über die Familie Kerkhove vergl. P. E. De Borcht: „Mémoire historique et généalogique sur la très-ancienne noble maison de Kerkhove".

Zu **S. 150:** zur ersten Anm. Peter Candid und Christoph Schwarz. Hiezu auch J. P. Rée: „Peter Candid, sein Leben und seine Werke". Leipzig 1855 S. 103 ff.

Zu **S. 150,** zur zweiten Anm. Die Vermutung von Cr. und Cav., dass hier ein Eigenbildnis des Lorenzo Lotto vorliege, geht auf eine, irriger Weise angenommene Verwandtschaft des Bildes mit dem Porträt des Lotto zurück, das sich in der Originalausgabe von Ridolfi's Maraviglie dell' arte (I. 126) vorfindet. Ein Zusammenhang dieser beiden Bildnisse lässt sich aber in keiner Weise herausfinden.

Zu **S. 160,** zur ersten Anm. Über J. Fr. Douven und B. F. Douven, von denen sich einige Werke in der Kasseler Galerie vorfinden, vergl. auch Eisenmann's neuen, grossen Katalog der Kasseler Galerie S. XXXVII und 191 ff.

Zu **S. 176.** Adriaen van de Venne. Im Jahre 1807 befand sich im Besitz der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag ein „Oehlgemälde auf Holz grau in grau gemahlt. Eine Bauernraufery" von „Hadrian van der Venne" hoch 10", breit 9" 1/2 pariser Mass. (Nach einer Urkunde im gräflich Czernin'schen Archiv zu Neuhaus in Böhmen). — Über den Adriaen van de Venne bei Habich

in Kassel vergl. das Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen II S. XCII „Niederländische Volksbelustigung. Braun in Braun.“

Zu S. 177. Bart. van Bassen. Bei Zschorn in Celle war 1792 ein Bild. das in Hirsching's Nachrichten (V. S. 291 f.) beschrieben wird: „27. Ein auf holländische Manier aufgeputzter Saal, darinn ein Tanzmeister Lection gibt, von Van Bassen, die Figuren von Seb. Frank, 1 F. 4 Z. breit, 11 Z. hoch.“

Zu S. 183. Das Gemälde, das ich auf Cesar van Everdingen beziehe, hat No. 203.

Zu S. 187. Zu den Anmerkungen über Herm. v. d. Myn: Vgl. auch P. J. Mariette's Abecedario (über drei Bilder des v. d. Myn, die Mariette in Frankreich gesehen hat).

Zu S. 188. J. Ovens. Ein datiertes Werk aus den fünfziger Jahren, das wenig beachtet ist, befindet sich nach Abbé Migne's „Dictionnaire des Musées in Nantes: „Départ de Tobie pour retourner chez son père . . . . L. 6′ 6″ h. 5′ 6″ . . . . signé: J. Ovens, 1654.

Zu S. 189. Jan van der Heyden. Bredius erwähnt ein verdorbenes Stillleben des Meisters im Haag (Haager Galeriewerk S. 88). Bode (Galerie Wesselhöft S. 46) spricht vom Stilleben in Pest.

S. 190 3. Zeile: las statt lass.

Zu S. 192. Meine Vermutung, dass der älteste dargestellte Knabe auf dem Bilde des C. Poelenburg den jungen Prinzen Karl Ludwig von der Pfalz zur Darstellung bringt, wird durch die Übereinstimmung der Gesichtszüge mit dem grossen Bildnis desselben Prinzen befestigt, das sich in der kaiserlichen Galerie zu Wien befindet. Es ist das unvergleichlich schöne Gemälde des Van Dyck, das schon im Prodromus von Stampart und Prenner vorkommt, im grossen Engert'schen Katalog als No. 801 geführt wird und, wie es scheint, in seiner Benennung nicht angefochten werden kann. Meine Exegese des Bildes in Pest hat sich also bewährt.

Zu S. 193. Auf den interessanten Maler Andries Both komme ich gelegentlich ausführlich zu sprechen.

Zu S. 196. Adriaen v. d. Werff's Susanna. Abbé Migne verzeichnet als einen Bestandteil der Galerie zu Montpellier folgendes Bild: „Susanne au bain surprise par les vieillards“ — Bois, h. 43 cent., l. 32 cent. — „A. Vr. Werff fe. anno 1715.“

Zu S. 204 f. Gonzales Coques. Über die Wiederholung des Pester Bildes, die in Habich's Besitz war und vielleicht noch ist, vergl. Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen II. S. XCVII. Das Bild bei Habich in Kassel sei bezeichnet: „GONZALES COQVES“. — Das signirte Werk des Meisters in der Kasseler Galerie wird schon 1783 beschrieben als „ein junger Gelehrter mit seiner Gattin

in einem Zimmer . . . ." (Vergl. Hirsching's Nachrichten V, wo der älteste Kasseler Galeriekatalog von 1783 vollständig abgedruckt ist.) — Ein Familienbild von Coques, das sich nach Angabe von Abbé Migne's „Dictionnaire des Musées" in Nantes befindet, kenne ich nur nach der Beschreibung: „Un magistrat flamand et sa famille dans un salon simple et élégant. Largeur 3′ 8″ sur 2′ 4″". (Migne a. a. O. S. 950.)

Zu S. 209. Die Originalplatte zum Steen'schen Stich nach Frans Leux befindet sich gegenwärtig im Besitze des Kupferdruckers Ferdinand Bauer in Wien. Sie ist gut erhalten und gestattet klare scharfe neue Abdrücke.

Zu S. 216. Zwei Werke des Hendrick de Clerck haben sich auch in der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm befunden. Eines davon ist das (auf Leinwand gemalte) Urtheil des Paris, von dem in diesen Studien schon die Rede war, das andere ist ein Heiliger Hieronymus als Büsser. (Vergl. „Jahrbuch der Kunstsammlungen des. A. H. Kaiserhauses" I nach Register.)

Zu S. 237. Zur Anmerkung: Man beachte auch G. Frizzoni's Kommentar zu seiner Ausgabe des Anonimo Morelliano. S. 167.

Zu S. 252. Lies Martin Ostendorfer statt Michael.

Zu S. 260. Bode's Urteil über die Rembrandt beim Generaldirektor Ráth findet sich im Rep. f. K. W. IX. S. 308.

Zu S. 242. Zur Kopie Waldmüller's nach Ribera: 1836 war die Kopie sicher schon gemalt, da sie in einem Wiener Versteigerungskatalog von 1836 schon verzeichnet steht (freilich als „Kreuzigung Petri" nach Ribera, was augenscheinlich eine ikonographische Verwechslung ist). Waldmüller's Kopie fällt in die frühe Zeit des Künstlers, als er noch die alten Meister verehrte. Er selbst erzählt davon. Zwei Kopien Waldmüller's nach Ruisdael werden in demselben (anonym ausgegebenen) Auktionskatalog erwähnt.

Zu S. 273. Zur zweiten Anmerkung. „Ein Mann und Weibs-Person samt einem Spiegel" von V. Aachen. Um meine Behauptung zu stützen, ist es vielleicht nicht überflüssig zu bemerken, dass dieses Bild, dessen Herkunft aus Prag ich vermuthe, nicht identisch sein kann mit einem Bilde nach V. Aachen von verwandter Komposition, welches im Inventar des Erzherzogs Leopold Wilhelm eingehend beschrieben wird, wie folgt: „632 Ein Stuckh von Öhlfarb auff Holcz, warin ein Weibspildt mitt blossen Brüssten, hangenden Haaren vnndt hatt in beedten Händten ein rondten Spiegl, warbey drey Manszpersohnen vnd ein Knab mit einer Pfeiffen in der rechten Handt. Bedeutet Vanitatem. Ohne Rahmen, 4½ Spann hoch vndt 4 Spann 2 Finger braith. Nach dem Hansz von Achen".

Zu S. 292. Auf ein Gemälde von M. de Hondecouter aus einer Jäger'schen Sammlung, das sich heute bei Herrn Wilhelm Kuffner in Ober-Döbling befindet, macht mich H. W. Horn freundlichst aufmerksam.

Beim Abschluss der Arbeit fühle ich mich gedrängt, der Königlichen Universitätsdruckerei von H. Stürtz in Würzburg für die Sorgfalt zu danken, welche sie, auch unter den schwierigen Verhältnissen der jüngsten Zeit, meiner Arbeit zugewendet hat.

Wien, am 6. November 1891.

Register.

Nationalgalerie.

Galerie-Ráth.

Druck der kgl. Universitätsdruckerei von H. Stürtz in Würzburg.

ɔurg.





